8

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografici

Sommario

« Impressioni veneziane »
disegni di Emilio Montagnani

In copertina: Susan Shentall in *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani

---

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XV - NUMERO 8 - AGOSTO 1954

Venezia 1954

Tutti gli anni alla Mostra Cinematografica di Venezia si risentono gli stessi problemi, si rivedono su per giú le stesse persone, si rifanno gli stessi discorsi e si partecipa agli stessi festeggiamenti.

Nulla di piú monotono di queste kermesses *obbligate, in cui purtroppo non può esservi quel senso di intimo e di personale di cui può fruire il visitatore di una mostra d'arti figurative che si scelga il suo giorno, la sua ora e i suoi amici per girare tra i giardini della Biennale o tra le salette di una qualsiasi esposizione.*

Questi nostri motivi pessimistici sembrano peraltro condivisi da molti uomini di cinema, i quali, se artisti, non sempre affrontano volentieri gli umori incerti delle folle distratte e mondane e, se produttori o uomini di affari, non sempre amano il rischio di una esperienza che spesso influisce negativamente nella necessaria raccolta di frutti del lavoro compiuto.

Tuttavia, poiché le mostre o i festival ci sono, e tra le considerazioni contrastanti qualcuna ce n'è favorevole al loro mantenimento, che restino pure, purché la loro funzione non ridondi a danno di quel clima che è necessario si crei intorno al cinema, soprattutto per disincagliarlo dai consueti ancoraggi mercantilistici.

All'organizzazione di una mostra indubbiamente non molto si può chiedere; in fondo il suo compito principale è quello della ricerca dei film da presentare. Quest'anno tale compito è mancato in quanto il Comitato di esperti, prima esistente e che in fondo costituiva una garanzia artistica che faceva da remora alle altre esigenze, sia pure rispettabili, di ordine economico e politico, è stato soppresso.

A tale grave lacuna si è pensato che fosse adeguato com-

penso l'istituzione di una giuria internazionale, ma a parte che una giuria internazionale deve poter servirsi di nomi di risonanza... internazionale, l'opinione generale a questo proposito rimane divisa, perché la diversa formazione e provenienza dei diversi membri può condurre a giudizi strani e incomprensibili.

Sul piano pratico un fatto che ci sembra disdicevole resta la forzata permanenza per ore e ore, in sala di proiezione, a cui spettatori e critici sono stati soggetti, in quanto due film piú relativo cortometraggio sono stati proiettati in unica rappresentazione.

Non staremo a discutere le deliberazioni della giuria pretendendo che esse corrispondano alle nostre valutazioni estetiche o politiche, cosí come con la consueta superficialità hanno fatto alcuni dei critici italiani; diremo soltanto che il verdetto è stato in linea di massima equo e accettabile, se si escluda una menzione che — a nostro avviso — poteva farsi per il colore o l'interpretazione della Valli in Senso *e per la potenza di* On the Waterfront *e il magistrale decoro della selezione americana (se si esclude il commerciale* Three coins in the fountain) *che certamente i soliti complessi extra artistici hanno impedito di porre in piú meritato rilievo.*

A noi interessa piuttosto domandarci quali insegnamenti e quali indicazioni siano venuti dai film presentati a Venezia: da quello cioè che dovrebbe essere il meglio di una annata di lavoro in tutto il mondo.

Purtroppo non possiamo non rifarci a quanto scrive su "Études" (1) *Henry Agel, quando si domanda quanti dei film apparsi sullo schermo in questi ultimi mesi abbiano un'anima. Severissimo è lo Agel con il cinema francese, la cui apparizione a Venezia è stata purtroppo modesta e non corrispondente alle tradizioni. Ma non soltanto il cinema francese, oscillante tra il formalismo e il commercialismo, lascia questi dubbi su una profonda ed effettiva spiritualità.*

Della partecipazione italiana soltanto La Strada *di Fellini tocca in certo modo un equilibrio tra la grazia formale di Castellani e il verismo talvolta cinico di Visconti.*

Della selezione americana, come del film americano in genere, bisogna riconoscere il coraggio di Executive Suite *e di* On the Waterfront, *ma soprattutto la positiva chiarezza di quest'ultimo che, assieme a* La strada *di Fellini, può rappresentare,*

---

(1) V. *Études* - Octobre 1954, pagg. 99-104.

sia pure nei diversissimi motivi di origine e nei temperamenti assolutamente estranei dei due autori, l'esigenza di un ritorno del cinema alla vita interiore, all'individuo, in una parola all'anima.

E questo è forse anche il fascino — a parte il solito fenomeno di incantamento esotistico — del film giapponese, che, man mano che si conosce, viene a essere individuato e riportato nei suoi limiti.

Ci fanno veramente sorridere coloro che pensano che la validità del cinema consista nella sua rappresentazione di una realtà esteriore in cui non sono mai assenti " le classi popolari che avanzano " e le retrive che le contrastano. E' una dialettica precostituita, che finisce per rinnovare i rettorici fasti del sociologismo ottocentesco, e una consunta tematica vittorughiana, rinfrescati dalla moderna vernice neo-marxistica, quasi che i problemi sociali e storici non finiscano per riassumere un autentico significato spirituale soltanto se vengono ricondotti alla problematica della coscienza individuale.

Sono ormai troppo numerosi i film che prospettano problemi astratti, denunce, polemiche e (per muoverci tra quelli di un certo impegno formale e tecnico) che non lasciano alcuna traccia nello spirito di chi li contempla, se non quella talvolta di una ammirazione o di un interesse estrinseco alla commozione artistica.

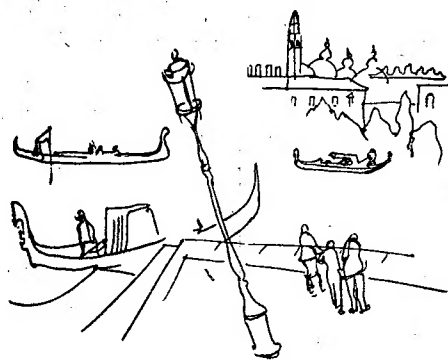
Sempre in minor numero i film che comunicano una visione del mondo o sono la confessione del travaglio di una coscienza, così da rappresentare un fermento a nuovi modi di porre e di giudicare l'esistenza.

Di conseguenza bene a fatto la giuria veneziana a segnalare La strada *e* On the Waterfront, *anche se il rilievo in cui andavano posti per la novità non occasionale delle posizioni spirituali in essi contenute, avrebbe consigliato una maggiore evidenziazione e una meno superficiale motivazione.*

A nostro avviso, il cinema deve, fortificato dalla ricchezza di umane esperienze portate dalle correnti del dopoguerra, risalire all'uomo interiore e ritrovare in esso quei valori trascendenti e profondi continuamente ansiosi di ritrovarsi e di affermarsi sulla sterilità del determinismo, sia esso concettualistico che materialistico.

Anche se da Venezia fosse venuta soltanto questa sollecitazione per i cineasti italiani e stranieri, ciò a noi basterebbe

per considerare in qualche modo positivo il bilancio della Mostra, che è stata per il resto espressiva del disorientamento e dell'aridità di cui soffre oggi non soltanto il cinema, ma tutta la cultura occidentale.

G. S.

I film in concorso

Ancora una volta il bilancio del festival veneziano, come del resto quello delle altre manifestazioni del genere dell'annata, si chiude in modo tutt'altro che soddisfacente. Rare volte era accaduto che fosse presentato un cosí alto numero di opere meno che mediocri (ben dodici su ventisette film non meritano che una fuggevole citazione) e rare volte era occorso di constatare in modo cosí chiaro che l'orientamento generale della produzione cinematografica mondiale è verso il compromesso e la formula. D'altra parte i continui perfezionamenti tecnici del linguaggio filmico sembrano favorire, anziché allontanare, il supino adagiarsi del cinema nelle pastoie della formula e nella lusinga del prodotto in serie. Ed infatti la conclusione pessimistica cui inducono queste opere della XV Mostra Veneziana, sono soprattutto motivate dalla assoluta mancanza di impegno creativo che è facile riscontrare in quasi tutte le opere, anche in quelle che recano una firma notevole come quelle di Dmytryck, Wise, Buñuel, Visconti, Kurosawa, Carné, Becker. Sembra che il mestiere, la convenzione, la fattura corretta ed anonima debbano ormai dominare incontrastati e che la inautenticità piú assoluta sia divenuta regola nei confronti anche dei maggiori autori. Quando si assiste al desolante spettacolo di un Wise e di un Dmytryck adagiati nel piú anonimo convenzionalismo, di un Carné e di un Becker ridotti alla funzione di pantografi di corrette sceneggiature, di un Buñuel totalmente dimentico di se stesso, di un Kurosawa volto soltanto a sfruttare emotivamente in senso spettacolare la propria abilità tecnica, di un Visconti oscillante tra il drammone popolare e l'oleografia, occorre concludere che è soprattutto sotto il profilo etico che il cinema appare malato.

Ed è particolarmente a causa di questo generale assenteismo etico che consideriamo senza alcun dubbio *On the Waterfront* di Elia Kazan come l'opera stilisticamente piú unitaria e coerente. L'unica, tra quelle di un certo rilievo, il cui autore si sia mostrato capace di resistere alle

facili lusinghe dell'orpello calligrafico per tendere invece ad un approfondimento essenziale della umanità dei personaggi e delle situazioni drammatiche. Se tutto il film risulta pazientemente e addirittura meticolosamente calcolato per il raggiungimento di una certa gradualità di intensità espressiva e per la definizione sempre piú precisa e inderogabile della situazione e dell'atteggiamento dei personaggi, pure la partecipazione affettiva dell'autore è cosí calda e immediata, cosí acuta e vibrante, da conferire al film stesso una straordinaria immediatezza di espressione ed una profonda carica emotiva. Ed è proprio in virtú di questa costante presenza dell'autore in ogni momento del film, presenza che è palese non soltanto nella partecipazione emotiva di cui si è detto ma anche nella assoluta aderenza dei mezzi di linguaggio alle intenzioni espressive, che la tesi del film, anche se abbastanza scoperta, non nuoce all'intima umanità di esso e non turba la sua perfetta costruzione strutturale. Storia di un personaggio, e piú universalmente di un uomo, il film ripropone in termini di intensa drammaticità l'angoscioso problema dell'esistenza di fronte alla scelta per la ricerca dell'autenticità, e tutto il senso drammatico del film consiste nel carattere continuamente precario ed effimero di tale scelta di fronte alle insidie delle situazioni contingenti, nella necessità cioè di una fedeltà continuamente messa in rischio e continuamente rinnovata. In questo senso il perfetto disegno del carattere del personaggio centrale del film presenta una ricchezza di toni, un equilibrio di sfumature, una gradualità di accenti, da conferirgli una importanza poche volte riscontrata nella storia del cinema. Il graduale chiarificarsi interiore del personaggio, il suo prendere lentamente piena coscienza di sé e degli altri e soprattutto di qualcosa trascendente sé e gli altri, è espresso con una straordinaria puntualità di impiego dei mezzi espressivi cui aderisce in modo addirittura prodigioso la sensibilità umana dell'interprete. Benché estremamente cauti, e lo abbiamo tante volte scritto, ad attribuire una particolare importanza alla capacità recitativa dell'attore, questa volta la prestazione di Brando è da ritenersi di straordinario rilievo: un caso rarissimo di simbiosi con la sensibilità dell'autore, cosí compiuto e perfetto da far pensare allo sdoppiamento di Chaplin nelle figure di autore e interprete.

Al di fuori di ogni schema interpretativo, studiatissima eppure di straordinaria immediatezza, di prodigiosa istintività e dai calcolatissimi effetti, l'interpretazione di Brando è destinata a restare come un testo addirittura illustre, soprattutto in funzione della sua costante aderenza ai criteri di scelta, in senso stilistico, di Kazan. Il quale sente costantemente l'espressione filmica come un problema di espressività di immagini di cui l'elemento sonoro è parte addirittura integrante. Da ciò deriva l'assoluta mancanza nel film di ogni sbavatura letteraria e

di ogni compiacimento meramente formale: se pure tutte le inquadrature risultano meditatissime, per scelta di campo per angolazione per figurazione per tonalità fotografiche per elementi dinamici, e se pure meditatissimo risulta il montaggio, per scelta di accostamenti per equilibrio strutturale per intensità di ritmo, l'opera serba una intensa concitata e commossa umanità che non scade nemmeno nella sequenza finale in cui il contenuto tematico accenna a farsi un poco troppo scoperto e in cui è palese una leggera forzatura drammatica in senso meramente esteriore. Tale profonda umanità è naturalmente il risultato di una perfetta definizione non soltanto del carattere del personaggio centrale ma di tutti, visti nella loro essenzialità drammatica: il che sottintende ovviamente anche una perfetta definizione del disegno dell'opera nei suoi rapporti strutturali e nel suo equilibrio compositivo. Poche volte nella storia del cinema un autore ha saputo conferire cosí toccante espressione alle scene d'amore, cosí poetico e sommesso incanto: la sequenza del primo incontro tra i due protagonisti, quella nella birreria e quella nella sala da ballo, sono esempi di una coerenza stilistica assoluta, quale lo stesso Kazan non aveva raggiunto in nessuna opera precedente. Coerenza stilistica che, lo si è detto, è il risultato di un perfetto equilibrio e sincronismo tra sentimenti da esprimere e mezzi scelti per esprimerli, cioè tra mondo dell'autore e opera creata. In questo senso può dirsi che talune soluzioni stilistiche di immediato e felicissimo effetto, come quella dell'ululato lacerante della sirena che copre parzialmente le giustificazioni del protagonista alla confessione della sua colpa, o come i movimenti della camera che puntualizzano in funzione soggettiva nella sequenza finale la distruzione fisica del protagonista, o come la scelta dei campilunghi dall'alto nella sequenza iniziale che insieme all'ossessionante incalzare dell'elemento sonoro immediatamente definiscono la tragica atmosfera di inautenticità in cui si muove il protagonista, sono soltanto le occasioni di maggior effetto e di piú pronto rilievo di una costante sorvegliatezza nella scelta della soluzione piú efficace dei vari problemi espressivi: si pensi ad esempio a come Kazan è riuscito efficacemente a sfrondare di ogni orpello retorico la scena della concitata orazione del sacerdote presso il corpo dell'ucciso, e ciò attraverso una abilissima scelta di angolazioni di cui quelle dall'alto nei confronti del sacerdote ne « compensano » psicologicamente ogni accento oratorio; si pensi alla felicità di invenzione di quell'elemento di evasione dalla drammaticità e dalla chiusa disperazione del film costituito dai piccioni; si pensi allo straordinario senso ritmico che sostiene la sequenza della uccisione del fratello del protagonista; si pensi alla eccellente scelta del materiale plastico nelle scene dei dialoghi d'amore e del colloquio per via tra il protagonista e il sacerdote; si pensi al gusto fotografico

e scenografico che sorregge tutto il film; si pensi infine alla straordinaria attenzione posta nello studio dei rapporti spaziali tra i diversi elementi dell'inquadratura e si dovrà necessariamente concludere che Kazan ha fornito in *On the Waterfront* la prova di una maturità stilistica che è necessariamente anche capacità di compiuta espressione di un mondo morale. Per tale ragione la carica di profonda umanità che sorregge tutti i personaggi del film non svilisce mai in un vacuo sentimentalismo di facile effetto o in programmatiche dimostrazioni di un assunto tematico, ma resta elemento di vivissima emozione drammatica, che trae dal concertato sviluppo dei rapporti strutturali della vicenda motivo di assoluta necessità. La portata ed il significato del film finiscono pertanto con l'assumere orizzonti ben piú vasti di quelli di un'indagine di costume o di un'analisi di una disgraziata condizione sociale: essi, come si è detto, investono compiutamente l'angoscioso dramma del progressivo chiarificarsi dell'esistenza in una ricerca di autenticità in cui il soccorso della fede religiosa e dell'amore intervengono come elementi assolutamente determinanti. Unica opera del Festival che presenti una riuscita fusione di forma e contenuto, *On the Waterfront* dimostra come Kazan sia giunto ad una compiuta padronanza dei mezzi espressivi filmici eliminando dalla propria espressione quegli elementi letterari in senso deteriore che appesantivano le sue opere precedenti: nel senso che questa volta l'assoluta essenzialità e delle immagini e degli elementi sonori alle esigenze espressive dell'autore, mentre lo affranca da ogni vacuo simbolismo formalistico, da cui egli non era andato immune nemmeno in *A Streetcar named Desire* e in *Viva Zapata,* la libera anche dal piatto contenutismo di *Gentlemen's agreement,* e gli consente una coerenza espressiva che è sicura affermazione di un preciso mondo morale. Questa la ragione per cui, come si è detto, anche la parte finale del film che è indubbiamente la meno riuscita per via di un contenutismo a volte eccessivamente dichiarato e scoperto, non riesce ad infirmare la compattezza stilistica dell'opera. A garantire la quale sta non soltanto l'intima coerenza psicologica ed umana dei personaggi, ma lo svilupparsi del dramma secondo una linea di ben definita gradualità emotiva che si afferma infine in una dichiarazione di commossa e concitata solidarietà umana, che trova il suo significativo substrato in una concezione religiosa del significato dell'esistenza.

Opera di pur nobile impegno ma di assai minore coerenza stilistica e volta soprattutto al raggiungimento di una perfezione formale sempre sul punto di sconfinare pericolosamente nella calligrafia, anche se improntata ad un finissimo gusto, *Giulietta e Romeo* di Castellani è da considerarsi a nostro avviso inferiore a *On the Waterfront* per la man-

cata affermazione in modo pieno ed autonomo del mondo dell'autore. Il quale ha dichiarato essere sua intenzione di voler realizzare una opera che dall'originale shakespeariano traesse soltanto generico e libero spunto e fosse decisamente improntata ad un carattere realistico. E' ovvio che le intenzioni dell'autore nei confronti dell'opera compiuta possono avere soltanto un valore di ordine filologico e culturale, se non addirittura di mera curiosità, e ciò proprio per l'inevitabile salto che intercorre tra quell'elemento esibizionistico in senso sentimentale che è alla base dell'espressione artistica e l'espressione stessa come cosa del mondo, nel suo aspetto cioè di atteggiarsi concreto dell'esistenza. Il che non conferma affatto la validità dell'assurda tesi del « raptus » a cui soggiacerebbe l'autore nell'atto creativo, ma autentifica invece come la famosa intuizione possa soltanto intendersi come generico stimolo ad operare, imperfetto e generico e continuamente modificantesi durante la fase espressiva in cui il travaglio creativo muta i termini originari dell'intuizione fino a renderla del tutto un'altra. Non è chi non veda infatti come quest'opera di Castellani appaia orientata in senso addirittura opposto alle dichiarate intenzioni dell'autore il quale anche in sede critica, a giudicare da alcune sue dichiarazioni, è parso inconscio delle deviazioni subite dalle sue originarie intenzioni. Riprova questa di come l'opera compiuta si ponga di fronte all'autore come « mistero » nel senso marcelliano del termine, come un problema cioè che egli non è in grado di considerare obiettivamente in quanto vi è inesorabilmente implicato. Tale considerazione ha comunque, lo si è detto, valore eminentemente marginale poiché sul piano critico, che è sempre necessariamente un piano storico, ciò che conta è soltanto la opera intesa nella sua concretezza, come elemento composito di un complesso di sensazioni psico-fisiche da cui sia possibile risalire attraverso la coerenza di uno stile al chiuso mondo dell'autore. Ed in tal senso piú di uno squilibrio è abbastanza facilmente riscontrabile in *Giulietta e Romeo,* la cui mancanza di aderenza al testo letterario originale non potrebbe costituire in alcun modo, è ovvio, elemento negativo per un giudizio di valore se dall'opera stessa fosse rinvenibile la piena coerenza del mondo dell'autore. Infatti l'apertura del film con la declamazione shakespeariana non a caso affidata ad un interprete come Gielgud, il mantenimento di quasi tutti i dialoghi dell'originale letterario, l'impostazione eminentemente teatrale di molte scene, per disposizione di personaggi e andamento drammatico, potrebbero indurre a credere all'intenzione dell'autore di attuare una « variazione sul tema », di finissimo gusto figurativo e di ricco substrato culturale, del testo teatrale. Ma tale interpretazione è chiaramente contraddetta dalle numerose varianti del film nei confronti del testo stesso, varianti che vanno dalla posposizione di molte scene ad altre alla immissione di

scene del tutto nuove, con il risultato di una costruzione drammatica del tutto diversa in cui vivono personaggi tutt'affatto differenti. Cosí svanisce completamente nel film la piú profonda significazione artistica del Romeo shakespeariano e cioè la sua ineluttabile ambiguità: quel suo essere cioè contemporaneamente due vite di cui una attraverso l'amore folgorante lo invita di continuo all'estasi, e l'altra lo vuole fatalmente omicida aprendo in lui l'oscuro dramma del rimorso: l'assoluta inconciliabilità di queste due esistenze che vivono in lui, la loro impossibilità a comunicare in un qualunque modo e il loro fatale contraddirsi, di cui Romeo stesso è tristemente e costantemente presago, non sono mai presenti nel personaggio del film che rimane fatalmente svilito nella sua carica drammatica. Resta in qualche tratto, come nella bella sequenza della festa piú che non nella dichiarazione al balcone — eccessivamente statica e dialogata — e soprattutto nella stupenda sequenza del matrimonio, quel suo essere portatore di un messaggio di amore da cui è subitamente folgorato e di cui coglie la tragica meraviglia, ma svanita la demoniaca imperfezione che è alla base del suo stesso carattere, quel suo non saper conciliare il rapimento dell'estasi con la realtà quotidiana, gravemente compromessa ne risulta l'intensità drammatica.

Altrettanto dicasi per il personaggio di Giulietta che perde nel film, o almeno in gran parte dimentica, i caratteri di sensualità, di astuzia, di senso pratico che costituiscono il piú profondo fascino della creatura shakespeariana, e che nei confronti di Romeo le cattivarono ben minori simpatie da parte dei romantici; se identiche risultano molte frasi che essa pronuncia e se simili risultano molti suoi atteggiamenti, essi sono tali soltanto in senso meramente esteriore e nel complesso la sua figura risulta piuttosto opaca e priva delle necessarie sfumature, forse anche a causa della prestazione di una interprete assai meno felice di quello maschile. Per non parlare di Mercuzio il cui carattere fondamentale di rifiuto a considerare la vita per quello che è per trasformarla di continuo ad un pretesto per conferirle una forma superficiale e brillante, scherzosa e cinica eppur piena di vitalità, è del tutto svanito nel film con il risultato di ridurre la sua figura a quella di un avventuriero da strapazzo. Questo costante voler tenere, da parte di Castellani, tutti i personaggi su un tono dimesso e quasi banale, eccezion fatta in qualche tratto per Romeo, l'aver del tutto bandito dal film l'estrema molteplicità di toni dell'opera teatrale, che è d'altra parte ben lontana dall'essere un capolavoro, e soprattutto quegli accenti macabri di cui è probabile l'influenza su Poe e sugli autori dei « romanzi neri » potrebbe confermare la coerenza dell'autore nel voler narrare la vicenda tragica di Romeo e Giulietta come una vicenda qualsiasi, ferma restando l'ingiustificata presenza di taluni elementi, come ad

esempio la scena iniziale, e ferma restando l'equivocità del ricorso a molti brani del testo letterario che soltanto in un certo clima, che non è quello del film, possono trovare giustificazione. Ma anche questo intendimento di una narrazione improntata ad una realistica e sommessa evidenza, che sembrerebbe confermato dalla presenza di molte scene di vita comune e quotidiana (quella iniziale al mercato, quelle in casa di Giulietta, l'aver trasformato il doppio combattimento di Romeo in due risse di sapore quasi volgare anche se nella prima è acutamente intuito nel suo carattere di causalità quell'elemento di tragica fatalità che grava sul personaggio e che viceversa non è poi sufficientemente sviluppato), è contraddetto dal tono in cui la vicenda è narrata, dal clima in cui i personaggi si muovono e in cui la tragedia si compie. Un manifesto squilibrio è infatti evidente tra il tono volutamente realistico a cui vorrebbero essere improntate molte scene e il continuo affacciarsi di preziosità figurative e di artifici formali che ne contraddicono l'intima essenza. Al punto che l'immagine del cinquecento italiano che dal film promana è ancora e sempre un'immagine squisitamente culturale. E ciò non soltanto per la ricercatezza dei costumi e lo studiato atteggiarsi dei personaggi in piacevoli composizioni figurative, quanto per il continuo ricorso a ispirazioni di ordine pittorico che servano a conferire alle immagini del film la massima evidenza figurativa. Nei confronti delle quali immagini non è tanto, secondo noi, rimproverabile all'autore un continuo transitare, forse con eccessiva disinvoltura, dal clima pittorico di un Tiziano a quello di un Carpaccio di un Bellini o addirittura di un Caravaggio (ché le discontinuità stilistiche sono assai meno avvertibili di quelle evidentissime, ad esempio, in *Henry V* di Olivier), quanto nello stridore tra un contenuto di sapore eminentemente realistico e una forma di uno splendore tutto intriso di reminiscenze culturali. Naturalmente i due fondamentali motivi di squilibrio stilistico di cui si è detto risultano ancor piú evidenti nel film quando tendono ad accomunarsi, e cioè nelle scene in cui ogni valore drammatico è sommerso dal preziosismo figurativo o in quelle addirittura prive di ogni significazione drammatica, come in quella in esterno del frate col paniere, di eccellente gusto pittorico ma del tutto pleonastica. Da questo equivoco fondamentale deriva l'atmosfera di distaccata freddezza che circola in tutto il film, quel senso di compiaciuto distacco da cui l'autore sembra considerare personaggi e situazioni e che gli vieta un'intima e calda partecipazione alla loro umanità. Ed è ovvio che a dissipare questo senso di freddezza non sono sufficienti i manierati atteggiamenti della nutrice o la declamatoria intolleranza del padre, cosí come a dare il tragico senso dell'odio che dilania la città non sono sufficienti le risse. Ed infatti il finale del film che presenta la riconciliazione delle opposte fazioni in chiesa appare come

un improvviso e arbitrario spostamento del centro drammatico del film dalla vicenda d'amore dei due giovani all'orizzonte piú vasto di un invito ad una piú calda fratellanza umana. Questo senso di preordinata compostezza troppo spesso confinante con una calligrafica freddezza, è accentuato nel film dalla frequente mancanza di un efficiente impiego dei mezzi espressivi filmici ridotti frequentemente a puri elementi di riproduzione fotografica di scene concepite e realizzate con gusto e ritmo teatrale o addirittura pittorico. Naturalmente non si intende qui riprodurre la decrepita e superata questione di un malinteso purismo degli elementi filmici, ma, come altre volte si è detto, la coerenza stilistica di un'opera non può secondo noi prescindere dall'assoluta essenzialità di impiego, e quindi dalla assoluta funzionalità, di tutti i suoi elementi formativi. Se nel film di Castellani non mancano brani in cui tutti gli elementi risultano strettamente peculiari all'espressione, e quindi assolutamente determinanti l'emozione artistica (come nella stupenda seguenza già accennata del matrimonio, in cui la composizione figurativa i movimenti della camera gli elementi sonori fuori campo il taglio dell'inquadratura e il ritmo del montaggio concorrono unitariamente alla formazione di un clima di altissima tensione emotiva), troppo spesso l'immagine è soltanto figurazione e gli elementi formativi di essa, o alcuni elementi, risultano estranei o pleonastici rispetto all'essenza drammatica della vicenda. Anche la staticità di ritmo, talvolta efficace, come nella sequenza della festa, ma talaltra esasperante, che domina nel film, tradisce la costante preoccupazione dell'autore di fare, prima di ogni altra cosa, della bella scrittura. Naturalmente tutte queste riserve non ledono il tono di altissima dignità in cui il film si muove, la incontestabile perizia dell'autore nel saper fondere, con gusto ed equilibrio a volte addirittura prodigioso, elementi peculiari dei piú diversi linguaggi, letterario pittorico musicale, il suo saper trarre dagli elementi scenografici e dalla magia di un colore, quale forse non si era ancora mai visto nella storia del cinema, un incanto addirittura magico. Ed è proprio in virtú di questi pregi che l'opera serba un indubbio altissimo valore, anche se da essa non emana quell'affermazione piena ed incontestabile di un mondo dell'autore che secondo noi è il segno della pienezza universale dell'arte.

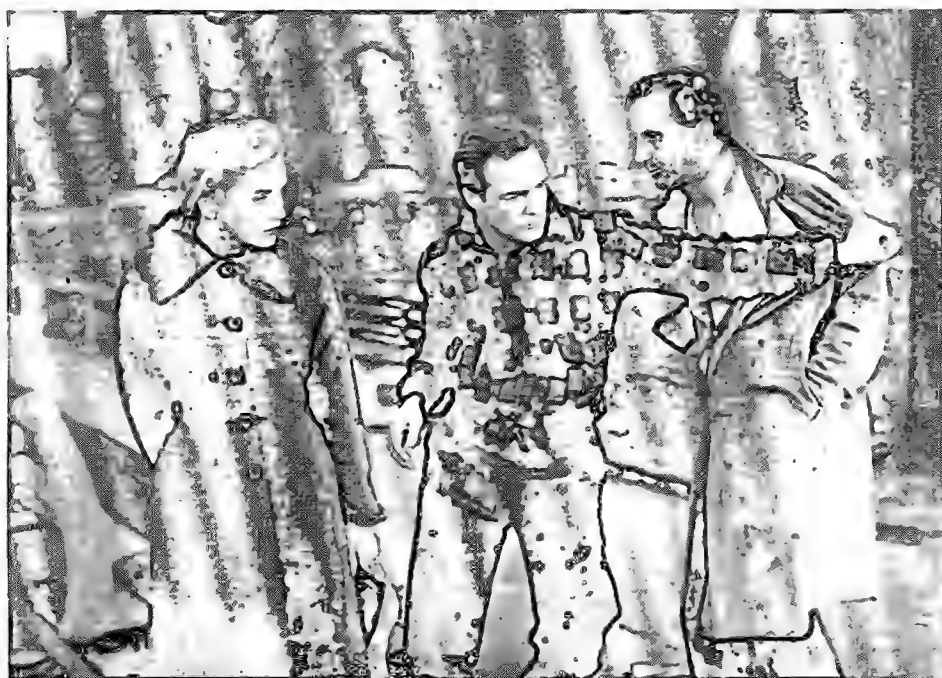
Notevolmente piú impegnato, sotto un profilo squisitamente etico, il film di Fellini, anche se nei confronti di esso si possono porre alcune riserve. *La strada* vuole essere il dramma dell'assoluta incomunicabilità dell'esistenza la cui partecipazione alla trascendenza trova pur sempre la via per affermarsi sia pure nei modi piú segreti ed improvvisi. Opera ambiziosissima per assunto tematico e per concezione drammatica, perché tutta affidata all'impossibile dialogo di

due personaggi, essa tende continuamente a sconfinare dalla realtà alla fantasia nell'assillo costante di un messaggio di indubbia nobiltà. E, sotto questo profilo, il film risulta notevolmente piú impegnato delle opere precedenti dello stesso autore i cui limiti sembravano contrassegnati da un bozzettismo spesso arguto e denso di felicissime notazioni, anche se appesantito da un tono eccessivamente letterario. Purtroppo questo difetto di un letteratismo talvolta facile e di maniera, che tende a ridurre a pleonasma l'immagine è presente anche in *La strada*, talvolta addirittura aggravato dalla gracile struttura drammatica e dall'evidente desiderio di spiegar l'essenza dei personaggi soprattutto attraverso il dialogo. Eccellente nella partenza il film mantiene una precisa coerenza stilistica per un buon tratto, e precisamente fino al momento della prima separazione tra i due personaggi centrali, per assumere poi un tono sempre piú artificioso e letterario, un andamento sempre piú frammentario e incoerente, in uno scadimento sempre piú evidente. Al dramma dell'incomunicabilità presiede secondo l'autore l'assoluto dominio che sulla strada hanno la follia, la violenza, la bestialità: in questo pessimismo chiuso e disperato si muove tutta la prima parte del film raggiungendo spesso toni di alta emotività e in piú di un tratto assoluta purezza di stile. E' nella prima metà del film che i personaggi raggiungono una caratterizzazione intrisa di viva umanità e che il dramma si sviluppa con accenti chiusi e dolorosi in una narrazione tutta allusiva, di sorvegliatissimo ritmo e di sofferto lirismo. Ottima la sequenza iniziale con le immagini di quella spiaggia ventosa in cui la folle si aggira con i fanciulli, in cui l'aspro contrasto dei bianchi e dei neri rende piú doloroso il dramma dei personaggi; eccellente la sequenza della lezione di Zampanò a Gelsomina, ricca di notazioni felicissime e di sottili allusioni; addirittura stupenda la sequenza del matrimonio che culmina con la fuga di Gelsomina, ricchissima di accenti di un sarcasmo beffardo e sofferto e di dolorosi echi di un'evasione impossibile. Come si è detto, in tutta questa prima parte del film il mondo dell'autore si definisce in modo coerente e preciso e caldissima appare la sua partecipazione al dramma dei personaggi, vissuti con ricca umanità, in special modo quello di Gelsomina la cui graduale chiarificazione interiore ha momenti di autentica poesia. Il mondo vario e pittoresco che è di sfondo al disperato inconciliabile eppur muto contrasto dei due personaggi è costantemente visto in funzione di essi, con una costante aderenza cioè alla situazione in cui essi si muovono, inconsciamente dominati dagli avvenimenti. In questa prima parte del film la scelta dei mezzi espressivi da parte dell'autore non è mai causale o sommaria ma risponde sempre a precise intenzioni stilistiche, e se talvolta è notabile qualche sbavatura di gusto, attribuibile all'eccessiva ricerca della battuta o della notazione di costume, esse scompaiono

di fronte alla stessa aderenza dei mezzi espressivi alle esigenze sentimentali del mondo dell'autore impegnato vivissimamente nel dramma dei suoi personaggi. Purtroppo in seguito il film non riesce a mantenersi allo stesso livello e anzi decade sempre piú apertamente verso un clima artificioso e letterario in cui alla urgenza delle soluzioni narrative in funzione squisitamente drammatica si sostituisce il gusto dell'aneddoto e del bozzetto. Il film assume cosí una cadenza frammentaria e spesso incoerente, si perde in inutili lungaggini (come nella scena fatua e eccessivamente lunga tra Gelsomina e il matto, nella notte), diviene superficiale e didascalico (come nella sequenza nel convento in cui la falsa e convenzionale descrizione ambientale è coronata dall'inutile episodio del tentato furto), cerca inutilmente in elementi esteriori quella drammaticità che dovrebbe scaturire dall'intima essenza dei personaggi (come in tutte le sequenze del vagare di Zampanò con Gelsomina ammalata, in cui la graduale aumentata inclemenza delle condizioni atmosferiche ha un sapore simbolistico troppo scoperto, ben lontano dall'efficacia che aveva, ad esempio, in *Odd man out* di Reed). La inquadratura finale, dell'uomo disteso a terra sotto il peso di un rivelazione folgorante, si presenta infine come una possibilità qualsiasi, cosí come del resto occasionali e spesso troppo facili erano risultati episodi bozzettistici precedenti, privi di un'autentica funzione drammatica. Anche l'insistenza dell'autore, nella seconda parte del film, su inquadrature lunghe e in piano ravvicinato, che affidano cioè essenzialmente agli interpreti la carica emotiva dell'immagine, tradisce l'incertezza di scelta negli elementi determinanti l'espressione, particolarmente per quel che riguarda gli elementi visivi spesso soverchiati da quelli dialogici. Il film serba però, nonostante tutto, un indubbio fascino che trae motivo e dalla vivissima intelligenza di certe soluzioni narrative, e dalla toccante umanità di certi accenti, particolarmente per quel che riguarda Gelsomina, e dal costante impegno dell'autore, palese in ogni inquadratura, di dire qualcosa in assoluta autenticità. In questo senso, per sincerità di impegno e pienezza di partecipazione, *La strada* ha un valore superiore a quello di *I vitelloni*: e nonostante gli errori, nonostante il continuo incombere dell'ombra di Chaplin soprattutto nella truccatura e nell'atteggiarsi della interprete femminile che ha fornito comunque una prova superiore ad ogni aspettativa, nonostante talune forzature eccessive, nonostante la mancanza di omogeneità stilistica, l'opera serba un indubbio significato ed ha momenti di fascino addirittura magico: come l'episodio del bimbo malato, a ben guardare avulso dal racconto, eppure di straordinaria suggestione emotiva, come certe inquadrature in cui la solitudine di Gelsomina raggiunge una dolorosità straziante con una semplicità di mezzi addirittura stupefacente. Ed è proprio questa ca-

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (Italia - Leone d'oro)

RENATO CASTELLANI: *Giulietta e Romeo* (Italia - Leone d'oro)

ELIA KAZAN: *On the waterfront* (U.S.A - Leone d'argento)

ELIA KAZAN: *On the waterfront* (U.S.A. - Leone d'argento)

pacità dell'autore di raggiungere con immediatezza, anche se discontinuamente, un'estrema intensità espressiva che il film, pur se non perfettamente compiuto in senso stilistico, non può essere considerato negativamente nei confronti dell'autore: il maggior difetto del quale, a nostro avviso, consiste in una certa difficoltà a liberarsi di elementi letterari in senso deteriore per attingere con immediatezza una intensità espressiva strettamente pertinente ai valori dell'immagine filmica.

Se la selezione italiana chiude con un certo successo la manifestazione veneziana, ciò va attribuito, oltre che ai meriti delle due opere suddette, anche alla intelligenza ed all'amore con cui il giovane Quilici ha realizzato il suo *Sesto continente*, opera che, pur con molte ingenuità e difetti dovuti ad inesperienza e ad incompleta padronanza dei mezzi espressivi del linguaggio filmico soprattutto per quel che riguarda il montaggio, testimonia il possesso da parte dell'autore di notevoli qualità tra cui spicca un vivo senso del valore e della suggestione dell'immagine. La presenza nella storia del cinema di modelli addirittura illustri nel genere tentato da Quilici — basti pensare alle opere di Disney — rende maggiori i suoi meriti, tra i quali evidente quello della costante ricerca, non sempre felice e non sempre riuscita, di una autonomia ed originalità espressiva. I maggiori difetti dell'opera vanno ricercati a nostro avviso in una certa stanchezza di ritmo in parecchi tratti e in un certo squilibrio generale nella cadenza del montaggio, nonché in una talvolta evidente incapacità di saldare gli intenti narrativi agli interessi documentaristici, con una conseguente impossibilità di trasformazione in personaggi di elementi di indubbio interesse didattico e culturale. Ed è proprio la mancanza di questo senso del cinema sotto il profilo narrativo, qualità assolutamente preminente in Disney, a porre certi limiti alla validità dell'opera. La quale testimonia comunque nell'autore una notevolissima padronanza tecnica, soprattutto per quel che riguarda i risultati dell'impiego del colore, che giunge nei momenti migliori a conseguire effetti di indubbio splendore figurativo in cui l'elemento naturalistico è nettamente trasceso. Né devono essere dimenticati certi suggestivi accordi audio-visivi che appaiono studiati con attento riguardo agli elementi interni ed esterni dell'inquadratura. Sí che il film, pur se non completamente omogeneo sotto un profilo stilistico e pur se troppo legato talvolta ad elementi di ordine naturalistico, merita una lode per l'impegno postovi nel realizzarlo e per il sincero interesse che l'autore porta al mondo descritto.

Il valore che abbiamo sempre attribuito all'autenticità dell'autore nell'atto espressivo costituisce il motivo per cui, mentre siamo portati ad una particolare indulgenza nei confronti di opere come *La strada* o

Sesto continente, siamo indotti a condannare senza riserve *La romana* di Zampa e *Senso* di Visconti — opere in cui la malafede in senso estetico degli autori è cosí chiara e palese da rendere del tutto ingiustificabili gli errori di ogni genere su cui sono costruite. In *La romana* infatti i difetti di un'assoluta assenza di stile sono tanto piú gravi in quanto riflesso della assoluta assenza di un mondo morale: *La romana* è non soltanto un film di nessun valore e di nessun significato, per gli squilibri di struttura narrativa per la sommarietà di descrizione dei caratteri per le risibili pretese intellettualistiche per l'incontrastato dominio del cattivo gusto, ma un film che costituisce un campionario, forse unico, di bassezze morali. Si va dalla tecnica del lenocinio a quella della violenza carnale, dallagiustificazione etica della prostituzione a quella dello spionaggio politico, dall'incitamento al piú basso erotismo a quello all'odio piú cieco e indiscriminato. Il tutto in un tono discorsivo ed anonimo, tra tollerante ed assente, vagamente didattico. L'originale letterario che ha offerto materia narrativa al film non è certamente una delle migliori opere di Moravia, tutt'altro, ma serba comunque nei confronti del film una indubbia dignità: Zampa oltre a non saper cogliere nemmeno le suggestioni piú facili, come la chiusa tristezza e il clima di oppressione, ha del tutto ignorato gli elementi che ne sostituivano l'essenza e l'atmosfera, come il senso di inelluttabile fatalità che grava su tutte le vicende della protagonista e come l'ibrido e continuo accostamento di cristianesimo e di paganesimo che è del romanzo il motivo essenziale e la chiave in cui va interpretato. Trasformato in una vicenda semi poliziesca, al di fuori di una qualsiasi anche generica configurazione storica, il film si muove, asmatico e sciatto, su una struttura narrativa fatta di squilibri e di errori, in cui sproporzioni evidenti tra i brani essenziali della storia rendono il tutto fortuito casuale e gratuito. Episodica e frammentaria, l'opera è un succedersi di oscurità e convenzionalismi che trovano salda radice nella natura fumettistica dei personaggi di cui alcuni — il violento, il politico — di insospettato sapore comico. Non esiste giudizio dell'autore su un mondo e nemmeno dignitosa, anche se anonima, descrizione: i personaggi (compreso quello della protagonista nonostante l'impegno, ma nulla di piú, dell'interprete) sono vuoti manichini che si muovono senza ragione in situazioni narrative occasionali e forzate in cui il loro dramma non arriva mai a definirsi. Assente ogni partecipazione dell'autore, circola nel film un'atmosfera gelida e stanca che vieta perfino all'elemento prostituzione, ovunque dominante, di accendersi in sensualità; e quando Zampa cerca di trarre dalla vicenda una qualche emozione, come nel finale, allora essa cade apertamente nel fumetto: avremmo giurato infatti che la protagonista avrebbe finito con prendere i voti. E il tutto sarebbe comunque disgustoso ma non irritante

se non fosse detto con l'aria di chi abbia dato vita ad una sorta di nuova « comédie humaine », di narratore di smaliziate qualità. Poiché il film è cosí banale e ovvio, tutto scontato nonostante le imprevedibili assurdità (tra cui l'improvviso invito di uno degli amanti all'altro per una partita a carte, nel momento culminante del dramma, costituisce un primato di comicità nella storia del cinema), cosí incerto e insincero, cosí logoro e frusto nella ricerca degli effetti da non meritare la minima indulgenza. E del resto anche l'operatore con certi pretensiosi preziosismi formali, il musicista con la ricerca di decrepiti effetti, gli impacciatissimi interpreti, tra cui impagabile il mediocrissimo Gélin, han l'aria di chiedere scusa della propria presenza.

Se *La Romana* dovrebbe concludere in modo definitivo un discorso di carattere generale sull'opera di Zampa, *Senso* dovrebbe servire a chiudere l'ancor piú lungo, e per certi aspetti ancor assurdo discorso relativo a Visconti. La valutazione critica delle opere del quale conferma ormai in modo inequivocabile come soltanto una infatuazione per preziose ricerche formali o uno spinto settarismo politico hanno potuto indurre a giudicare un capolavoro quel *La terra trema* su cui abbiamo sempre elevato le piú ampie riserve. Questa volta il settarismo di Visconti era palese fin dalle premesse, fin dal giorno cioè in cui, in sede di lavorazione di *Senso*, aveva annunciato che il film voleva essere un discorso, e quindi una denuncia, indiretto; un « parlar d'altro » perché intenda chi deve intendere. Considerata l'estrema libertà in cui si muove il cinema italiano tale atteggiamento « carbonaro » rischiava di apparire fin da allora per lo meno assurdo; oggi, di fronte al film compiuto, di mediocrissima levatura, dalle ambiziose pretese e dai minimi risultati, in cui l'elemento piú autentico è proprio il drammone popolare, vien fatto di ridere e di domandare che cosa mai farebbero certi autori se non potessero atteggiarsi in permanenza ad oscuri, e naturalmente oppressi, cospiratori. Dei numerosi elementi tematici che si affacciano nel film, la critica alla retorica risorgimentale la denuncia della nobiltà e della borghesia corrotte la rivalutazione del contributo dei partigiani e delle masse popolari al Risorgimento, non uno è sviluppato con coerenza ed efficacia: essi si intrecciano confusamente e frammentariamente, gratuiti e occasionali in gran parte dei casi nei confronti della storia centrale del film. L'aristocrazia del Risorgimento è impostata su elementi del tutto esteriori, come la presentazione in chiave ironica delle « piccole battaglie » di quel tempo dai combattenti simili a soldatini di piombo; la fustigazione dei marci costumi della società altolocata è fatta di retoriche invettive perfettamente consone al clima di « feuilleton » del film; e la rivalutazione del contributo dei partigiani è realizzata essenzialmente attraverso un personaggio, quello del marchese, che, per mancanza

di consistenza drammatica per fantomatici sviluppi e per convenzionalità retorica, è addirittura un modello illustre. Assai piú autentico invece, come si è detto, l'atteggiamento di Visconti nei confronti del clima di deteriore romanticismo della vicenda d'amore che dovrebbe costituire l'elemento fondamentale del film in senso strutturale. Non a caso il film parte in piena retorica patriottarda per proseguire e svilupparsi sul tema di un amore che vive soltanto di atteggiamenti esteriori, convenzionali e retorici, aggravati dalle pretensiosità irritanti di un dialogo di scarsissimo nerbo, (e pensare che nel « cast » figura persino Tennessee Williams). Quel che manca è propria la passione tra i due protagonisti, quel feroce attaccamento fisico della donna all'amante, che rende un calvario l'assenza di lui e la induce alle transazioni piú basse di coscienza. I due protagonisti, garbatamente atteggiati per soddisfare le ricerche formali dell'autore (pazientemente volto a studiare Induno e Hayez per le scene d'amore, come Fattori per quelle di battaglia) monologano lungamente in discorsi allusivi e ricercati oppure si abbandonano a risibili manifestazioni esteriori che vanno dalle esibizioni ginniche contro porte e tende della protagonista (cui la Valli ha prestato una maschera raramente efficace), per testimoniare il tumulto della passione, agli atteggiamenti di infido amatore da opera lirica dell'ufficiale dal labbro cinico e sprezzante, (interpretato da un Granger, quanto lontano dall'efficacia interpretativa di *Rope*, attonito e gigione). In genere i due motivi non sono coincidenti e circola nel film un'atmosfera gelida, di assoluto disinteresse emotivo, ma quando si combinano vengono raggiunti effetti comici di bel risalto: come nella scena in cui l'avido traditore raccoglie a terra le monete fingendo amore mentre la donna schiuma di passione, che molto ricorda certe prime farse chapliniane; o come nella scena in casa dell'ufficiale quando « lui », cinico e perverso, con crudeltà umilia « lei », attorta alle tappezzerie, di fronte all'inebetita incomprensione di un'etèra: è da notare che in questa scena sviluppi comici impensati e nuovi sono raggiunti dall'improvviso pianto del cinico disertore, che avevamo creduto dedito soltanto a futili piaceri, sulle sorti dell'impero austro-ungarico, dimenticando momentaneamente di fustigare le donne e l'aristocrazia. Dopo questa scena il finale si sviluppa in pieno clima di romanzo d'appendice: il dialogo tra la donna che, rosa dalla gelosia, denuncia l'ufficiale e il generale che seduta stante ne ordina la fucilazione ammette nell'opera un motivo di satira forse non voluto contro l'esercito austriaco avvalentesi di cosí assurde procedure penali; ma l'inquadratura della donna che, resa folle dalla passione e dal rimorso, si allontana ululando nella notte, nonché quella dell'ufficiale che cade morto sotto il piombo vendicatore (anzi cade morto rigirandosi a sinistra e in avanti: questo per la pre-

cisione in quanto abbiamo letto da qualche parte che è importante), classificano decisamente il film su un piano comico forse non intenzionale, ma certamente raggiunto. V'è da chiedersi come un autore di un certo gusto, quale Visconti, non abbia rilevato tutto questo, ed abbia potuto credere alla logora retorica di una vicenda narrata con cosí dichiarato convenzionalismo; come egli abbia potuto credere che la prodigiosa raffinatezza formale di certe inquadrature, specie quelle in esterno all'inizio (dovute a nostro avviso soprattutto all'abilità degli operatori) o il baloccarsi in reminiscenze pittoriche dell'ottocento, potessero assumere un qualche valore autonomo e potessero conferire una dignità, anche esteriore, all'opera, la quale, proprio per l'estrema gratuità dei motivi pittorici suddetti, non riesce ad inserirsi efficacemente nemmeno in un clima culturale: viceversa la sensazione generale è quella del dominio incontrastato di un cattivo gusto che si riflette nella mancanza di equilibrio dei diversi episodi drammatici, nella stanchezza generale del ritmo (da cui è immune soltanto la sequenza dell'occultamento dell'amante nel granaio), nel convenzionalismo dei caratteri e delle situazioni drammatiche, nella oleograficità, talora voluta ma piú spesso istintiva, della descrizione del momento storico. Se *Senso* vuole avere un significato polemico, esso lo ha esattamente al contrario di quelle che erano le intenzioni dell'autore: il quale farebbe assai bene a dimenticare ogni accento programmatico per volgersi con studiosa comprensione e con sofferta solidarietà alla umanità dei personaggi, e per comprendere che l'arte deve anzitutto essere affermazione autonoma e compiuta del mondo di un autore. E noi rifiutiamo di credere che il mondo di Visconti possa essere quello espresso dal film: dimostrando in questa affermazione una indulgenza e una comprensione ben maggiori di quelli dell'autore nei nostri riguardi come spettatori.

Se il valore complessivo della selezione italiana appare alquanto compromesso dalla presenza delle sue opere citate, la selezione americana presenta un caso di deteriore commercialismo con *Three coins in the fountain*. Degli altri film americani, *Executive suite* di Wise è un'opera costruita con viva attenzione su una solida struttura narrativa e nella quale l'apporto degli attori, per prestazione recitativa e per concertazione di insieme, è senza dubbio notevole. Ma manca di quella stringatezza stilistica e di quell'attento senso ritmico che avevano caratterizzato in modo felice *The set up* dello stesso Wise. La meticolosa cura nella orchestrazione degli elementi narrativi e la accorta predisposizione degli effetti drammatici si risolvono infatti in fattori negativi non appena, il che accade nel film piuttosto presto, il gioco drammatico appare scoperto. Certe astuzie narrative, come l'ap-

plicazione della tecnica del « suspense » ad una vicenda e ad un ambiente inconsueti, tradiscono allora tutta la loro futilità e i personaggi e gli avvenimenti drammatici, anziché apparire animati da intime necessità strutturali, svelano la loro natura di elementi esteriori alla vicenda, pedine di un gioco meccanico e dichiarato. Esaurita la natura eminentemente emozionale, in senso psicologico, di certi contrasti e di certe soluzioni narrative, i personaggi, incisivamente descritti al loro primo apparire, mostrano una sostanziale fragilità: eccettuato, e parzialmente, il giovane ingegnere, essi mancano di una « home » che ne giustifichi le reazioni che sono spesso arbitrarie e casuali. D'altra parte l'evoluzione del dramma è troppo scarsa perchè i personaggi di esso possano essere accettati come « dati »: il loro sviluppo è minimo e la mancanza di conoscenza degli elementi che dovrebbero determinarne i caratteri, li rende provvisori e sommari. Non è difficile accorgersi che quella che poteva apparire ad un primo istante come incisività di descrizione è viceversa decadenza dei personaggi in una tipizzazione che sostanzialmente ne esclude o ne limita la problematica umana; sí che il dramma si sviluppa tutto per linee esterne, mentre restano soffocati o generici i piú intimi aspetti della umanità dei personaggi stessi (si pensi a quanto freddo e improbabile è il conflitto familiare dell'ingegnere; a quanto sono genericamente descritti i rapporti tra il direttore commerciale e la segretaria; a quanto false e gratuite sono le famiglie del vice presidente e del direttore della produzione). Questa è la ragione per la quale le due figure che balzano fuori piú vive dal film sono quella del direttore amministrativo, con il suo ostinato arrivismo, e quella della segretaria del presidente con la sua idolatria per il defunto: le uniche in sostanza che non hanno bisogno di elementi esterni per definirsi, tutte chiuse come sono nell'atmosfera ambientale in cui si svolge il film. Viceversa le figure dei personaggi « esterni », la moglie dell'ingegnere, l'amante del defunto e il consigliere lestofante, sono le piú sommarie e generiche dell'opera: convenzionale e scialba la prima, ingiustificata e retorica la seconda, pallido ricordo di un personaggio esteriormente analogo ma assai piú costruito (l'indimenticabile banchiere di *Asphalt jungle*), la terza. Naturalmente le incongruenze e le discontinuità dei personaggi sembrano meno evidenti ad un rapido esame in dipendenza e dell'eccellente prestazione degli interpreti, tra cui spicca Fredric March per felicità inventiva di dettagli e per incisiva coerenza, e della serrata cadenza narrativa della storia, che ha comunque non poche pause e fratture (come quella della partita di baseball e l'insopportabile concione retorica dell'ingegnere nel finale), e della estrema correttezza lessicale e sintattica, cui non manca nemmeno il pezzo di bravura della lunga inquadratura soggettiva che apre il film. Il quale serba comunque nel complesso una certa dignità

artigianale che è il risultato soprattutto di uno sforzo produttivo; non a caso per ritrovare un « cast » di attori altrettanto importante, anche per i ruoli di minimo rilievo, occorre risalire abbastanza indietro nella storia del cinema americano.

Ad una simile dignità artigianale non perviene invece *The Caine Mutiny* di Dmytryck, opera di cosí dichiarato convenzionalismo e di cosí sconnessa struttura narativa da lasciare interdetti, avuto riguardo alle precedenti opere dello stesso autore. In questo film nemmeno la provata abilità degli interpreti, tra cui spiccano attori come Bogart e Ferrer, riesce a sollevarne il tono da una scoraggiante mediocrità: tutto appare forzato e macchinoso, frutto di un convenzionalismo frusto o di una smaccata ricerca di effetti. Sommario e falso nella descrizione ambientale, improbabile e forzato nella costruzione drammatica, freddo e manierato nel disegno dei personaggi, il film è un susseguirsi di avvenimenti che cercano una giustificazione soltanto in motivi di ordine meramente spettacolare. Manca soprattutto all'opera quella umanità che dovrebbe costituire l'intima ragione dell'agire dei personaggi e dei loro contrasti, quella coerenza che dovrebbe informare la loro vita di creature drammatiche. Sproporzioni e squilibri continui compromettono ad ogni istante non soltanto la coerenza stilistica, di cui non è nemmeno il caso di parlare, ma la stessa coerenza logica del film: la pazzia del comandante, l'ammutinamento (unico brano in cui qualche timido intendimento di impiego in senso espressivo degli elementi del linguaggio è rinvenibile nell'uso del colore), il processo, l'impagabile finale, sono dichiaratamente improntati al desiderio di sollecitare, nel modo piú convenzionale e deteriore, l'emotività del pubblico prescindendo completamente da una logica di racconto e da un graduale sviluppo drammatico. Per non parlare della storia d'amore del guardiamarina che nel film si inserisce con una arbitrarietà ed una inutilità addirittura uniche. Di sciattissimo ritmo e di evidente stanchezza, il film si trascina penosamente alla continua ricerca di « varianti » che possano rinsaldarne la fragile ossatura; tutto vi appare scontato in partenza pur essendo tutto casuale e fortuito. Mai l'uso dei mezzi espressivi ha una funzione determinante nei confronti dell'immagine, scadentissima anche sotto un profilo meramente figurativo, e perfino il colore è orientato verso la piú piatta oleografia. Ed il finale del film, in cui confusamente si combinano elementi della peggior retorica patriottarda con la ricerca del colpo di scena, chiarisce in modo puntuale il totale assenteismo dell'autore, il suo evadere da qualsiasi problema di scelta per adagiarsi nel piú stanco convenzionalismo. Il che potrebbe indurre a un significativo ripensamento quella critica che ha sempre voluto vedere in Dmytryck un alfiere dell'anticonformismo.

Dal clima consueto delle sue opere piú riuscite ha preferito prudentemente non distaccarsi Hitchcock in *Rear window,* anche se in esso la caratteristica abilità dell'autore nella tecnica del « suspense » e del « thrilling » appaia alquanto appannata e logora. Come già in altre occasioni (massima tra tutte *Rope* con l'artificio tecnico dell'unica inquadratura) il « tour de force » anche questa volta ha tentato Hitchcock inducendolo a realizzare un film poliziesco in cui la saliente novità fosse costituita dall'inconsueta situazione del protagonista, costretto all'immobilità dietro una finestra da cui segue gli avvenimenti della complicata vicenda che la sua logica gli permette di dipanare. Ma il gusto del gioco e la tecnica dell'artificio sono questa volta cosí scoperti fin dall'inizio, e cosí arbitrari e improbabili risultano d'altra parte gli sviluppi drammatici della vicenda, anche sotto un profilo strettamente logico, che ogni interesse, anche puramente psicologico, va ben presto disperso e il film appare nel complesso costruito su elementi occasionali e arbitrari. Generico e superficiale nella discrizione ambientale e impreciso in quella dei personaggi, affrettato e sciatto per ritmo, il film affida tutte le proprie suggestioni emotive a inutili preziosità tecniche e a non realizzate ambizioni figurative. Anche la tecnica del racconto vi si rivela scontata e scoperta dopo poche battute, né valgono a risollevarne il tono la ricerca ansiosa di elementi imprevisti e di diversivi occasionali. Piú che mai in questo film il mestiere si rivela come la piú pericolosa delle trappole per un autore incapace di dar vita a personaggi e situazioni permeati di una solida umanità, e come un invalicabile limite quando la sua meccanica freddezza non sia riscattata dall'urgenza di esprimere un'istanza interiore. La perfezione della formula, o meglio la prigionia della formula, rivela chiaramente in questo film la sua natura di estremo pericolo per il cinema americano.

Su un piano decisamente inferiore, del piú basso livello spettacolare, anche *Three coins in the fountain* di Negulesco conferma la decadenza della formula. Raramente ci era occorso di vedere un'opera cosí sciattamente realizzata, priva di un minimo di fantasia e di gusto, in cui confluiscono,confusamente accatastati, i piú logori e frusti motivi di un deteriore commercialismo. Una evidente banalità nella costruzione narrativa e nella descrizione dei personaggi si alterna con la piú volgare utilizzazione, in senso esclusivamente spettacolare, di elementi di ordine « turistico ». A giudicare la validità dei quali basterebbe soffermarsi appena a considerare quella risibile e grottesca descrizione di un ambiente che vorrebbe essere italiano e che sfida il confronto, per pacchianeria e stolidità, con i peggiori esempi nella storia delle operette o dei romanzi di appendice. Naturalmente il cinemascope, con le sue immagini gigantesche e tremolanti, ed il colore,

violento e colmo di sbavature violacee, fanno degna corona a questa sagra del cattivo gusto in cui si muove, con movenze da manichino, tra imperturbabile ed esterrefatto, un interprete intelligente quale Webb.

La selezione giapponese non si è mostrata nel complesso al livello delle precedenti edizioni del festival: benché *Shichi nin no Samurai* di Kurosawa e *Sansho Dayu* di Mizoguchi siano opere di indubbio rilievo, soprattutto sotto un profilo culturale, esse sono nettamente inferiori a *La vita di O' Haru*, a *Ugetsu Monogatari*, a *I bambini di Hiroshima* ed anche al troppo lodato *Rashomon*. Nuoce infatti a *Shichi nin no Samurai* una evidente ambiguità di tono, un non sapersi decidere l'autore tra l'atmosfera di un'epica « chanson de geste », con annotazioni comiche e grottesche alternate a momenti di massima vena epica, e l'indagine dolorosa e sofferta di una certa condizione storica. In tutta la prima parte il film sembrerebbe orientarsi in questo secondo senso, e basterebbe a definire tale intenzione lo stupendo inizio della scorribanda dei banditi fino ai limiti del villaggio, ma dall'entrata nella vicenda del falso samurai essa cambia decisamente tono perdendo incisività e vigore nell'umano approfondimento dei personaggi, per quanto ne guadagna in esteriore concitazione. Anche la prima parte del film non è certo immune da difetti, consistenti soprattutto in quella prolissità e in quella conseguente staticità di ritmo che costituiscono un elemento negativo frequente nelle opere del cinema giapponese. Inutili insistenze su futili particolari, pleonastici ritorni, frequenti ingenuità appesantiscono il ritmo di una narrazione che non manca però di tratti felici, soprattutto per quel che riguarda la definizione del carattere dei personaggi, serviti da interpreti di impeccabile compostezza, e un gusto figurativo sorvegliato ed attento, discreto ed incisivo. Questa minuziosità narrativa è peraltro, come si è detto, decisamente in contrasto con il tono che il film assume nella seconda parte: dal momento della preparazione della difesa del villaggio fino alla vittoriosa battaglia finale l'azione diviene ricca di movimento, intimamente penetrata da preziosismi tecnici di abilità talvolta stupefacente, e sostenuta da un ritmo di montaggio spesso assai concitato: ma mentre risulta evidentemente rinvigorito l'andamento narrativo fino allora troppo statico del film, il suo clima perde di autenticità e di umanità per farsi esteriore e declamatorio. Non mancano brani di formidabile senso ritmico, soprattutto nelle scene di battaglia, in cui l'elemento dinamico interno dell'inquadratura è felicemente equilibrato con una attenta cadenza di montaggio, e in cui la perfezione di disegno figurativo appare, proprio in conseguenza dell'estremo dinamismo, il risultato di una estrema padronanza dei mez-

zi di linguaggio; ma nel complesso il tono del film diviene piuttosto retorico, forse anche in conseguenza delle intemperanze recitative di Mifune, prodigioso in taluni accenti ma spesso eccessivamente compiaciuto di gigionesche bravate. D'altra parte la minuziosità narrativa caratteristica dell'autore s'insinua per altra via anche in questa seconda parte, rendendola eccessivamente lunga e ad un certo punto facilmente scontata. Né manca quel finale moraleggiante, caratteristico di altri film giapponesi, e che in questa opera appare ancor piú fastidioso per il tono assunto nella seconda parte.

A un'impostazione eminentemente moraleggiante soggiace anche *Sansho Dayu*, nel quale i difetti già rilevati in occasione di *La vita di O' Haru* e di cui l'autore è andato parzialmente immune in *Ugetsu Monogatari*, riappaiono con tutto il loro peso negativo: un contenutismo troppo scoperto , una certa frammentarietà di azione drammatica, e soprattutto una evidente inclinazione allo sfruttamento degli elementi piú apertamente melodrammatici della vicenda. Naturalmente l'estrema nobiltà figurativa a cui il film si informa, la pacata solennità del suo ritmo, la meticolosa cura nella rievocazione di un ambiente e di un costume, la contenuta incisività della prestazione di tutti gli interpreti, e la magia di un commento musicale di straordinaria suggestione, anche se inferiore a quello indimenticabile di *Ugetsu*, contengono le sbavature retoriche del film su un piano di dignità non soltanto formale. Ma il pericolo di un facile soggiacere ad emozioni troppo scopertamente patetiche ed a un clima facilmente lacrimogeno, è ben vivo nel film e si avverte nel ricorso continuo ad elementi da narrativa popolare che non sempre trovano la loro giustificazione estetica nella significativa descrizione di un momento storico. La morale dell'opera, cosí, trova fatica a dipanarsi dal fitto intrigo melodrammatico, e se non mancano momenti di indubbia sincerità in cui Mizoguchi attinge un'intensa forza espressiva, come nella bella sequenza del suicidio della giovane improntata ad una grigia desolazione ambientale o come nel pateticissimo finale in cui l'emozione dell'incontro tra madre e figlio è mantenuto al livello di un contenuto e sommesso lirismo cui fa degna corona lo scabro paesaggio, piú spesso il tono della vicenda è troppo dichiaratamente improntato ad un facile sentimentalismo. Elementi tematici, come la necessità di reagire all'ingiusta oppressione, la sollecitazione ad una piú vasta solidarietà umana, la condanna della brutalità della guerra, la esaltazione del lavoro e della famiglia, sono spesso compromessi nella loro immediatezza espressiva da una evidente ricerca di effetti sempre sul punto di scivolare nel facile e nell'ovvio anche se sempre salvata da tale pericolo dalla nobiltà a cui si ispira tutta la costruzione del film. Nel quale l'apporto culturale e il continuo rifarsi alle fonti della tradizione giapponese, se non giungono a giustificare

le frammentarietà dell'azione e la convenzionalità di alcuni caratteri, servono a conferire una dignità formale ed una sincerità tematica meritevoli di considerazione.

Decisamente inferiore, invece, la levatura di *Osaka no yado* di Gosho, dramma di ambiente contemporaneo, di cui l'estrema confusione nella struttura narrativa e l'incoerenza nella descrizione dei personaggi vorrebbero essere compensati da una puntualità di notazioni ambientali e da un pedante moralismo. La frammentarietà di svolgimento drammatico, la convenzionalità di molte situazioni, la mancanza di un effettivo approfondimento umano dei personaggi, nonostante la apparente ricchezza di notazioni psicologiche, la esasperante lentezza e la banalità delle moralistiche conclusioni, non possono essere riscattati dai pregi di una bella fotografia e di una interpretazione talora accurata. Il film resta un'opera decisamente minore, mancante perfino di quel gusto formale che è ormai consuetudine del cinema giapponese.

Accanto alla conferma, sia pure di tono minore, del cinema giapponese, occorre porre in risalto la paurosa decadenza del cinema francese e inglese. Una decadenza che, dopo le significative prove dell'immediato dopoguerra, appare tanto piú notevole. *L'air de Paris* è infatti un'opera in cui Carné ripete stancamente taluni motivi dei suoi film maggiori senza pervenire, nemmeno pallidamente, a quella stringatezza stilistica che le avevano caratterizzate. Basterebbe il finale, ispirato ad un ottimismo falso e di maniera, per mostrare quanto lo autore si sia distaccato dal suo mondo ed abbia accettato, in una evidente inautenticità, soluzioni di compromesso. Tutto nel film rivela, del resto, la formula: la descrizione anonima e falsa di una Parigi da operetta, il carattere convenzionale e scontato del personaggio centrale (cui non manca nemmeno un certo accento equivoco nel suo affetto per il giovane, a testimonianza del desiderio dell'autore di sollecitare in qualsiasi modo l'interesse spettacolare), la contorta e confusa struttura del racconto denso di elementi pleonastici ed inutili. Perfino la ben nota magia degli improbabili incontri dei personaggi nei film di Carné, è qui avvilita in risibili coincidenze che denunciano il completo inaridimento fantastico del mondo dell'autore. Gracile nella struttura drammatica, aggravata da palesi scompensi di ritmo, l'opera cerca di continuo di risollevare il proprio tono attraverso scene, come quella dell'incontro di pugilato, in cui l'autore sfrutta la propria abilità nell'uso di mezzi di linguaggio in funzione platealmente emotiva. Ma è ovvio che simili espedienti non possono essere sufficienti a conferire al film una intensità drammatica che manca proprio per carenza di defi-

nizione drammatica dei personaggi e per arbitrarietà e causalità di sviluppi di racconto. Né l'intima coerenza che vive nel personaggio della donna (cui Arletty ha prestato la sua pacata e intensa espressività) riesce a rinsaldare la sconnessa tessitura narrativa ed a rinvigorire lo stanco procedere dell'azione. Alla quale manca anche una decente configurazione storica, tanto arbitraria è l'ambientazione e tanto fatue sono le note di costume. E perfino lo splendore fotografico di qualche inquadratura di Hubert (stanche varianti di altre ben piú significative immagini),rivela i limiti, forse ormai invalicabili per l'autore, di un mestiere di cui è prigioniero.

Nei limiti di un mestiere, sia pure piú attento e raffinato, si muove anche *Touchez pas au grisbi* di Becker, autore che già in altre occasioni aveva mostrato una vena garbata e briosa, anche se limitata, di narratore. Costruito su una attentissima sceneggiatura in cui i contrasti drammatici e la descrizione ambientale appaiono accuratamente studiati, l'opera si svolge con una certa lentezza che il fine di una ricchezza di notazioni psicologiche non sempre riesce a giustificare. Soltanto nel finale, durante la sequenza della lotta tra le due bande per il possesso dell'oro, il film acquista una maggiore sostenutezza di ritmo ed una maggiore vivacità drammatica che sono però esclusivamente esteriori. Evidentemente l'autore ha puntato soprattutto sulla descrizione del personaggio centrale, ricco di notazioni acute e toccanti, a cui Gabin ha prestato la sua ben nota abilità di interprete attraverso una prestazione ricca di sfumature allusive e scevra di ogni compiacimento. L'originalità e l'inconsuetezza del personaggio sono anche, e forse soprattutto, suo merito, poiché la presenza dell'autore raramente si rivela in una scelta determinante nell'uso dei mezzi espressivi. Non a caso gli altri personaggi del film, privi del sostegno di un simile interprete, appaiono assai piú improbabili e convenzionali, anche se qualcuno non manca di accenti originali e se il loro complesso appare efficacemente configurato in un certo mondo ed in un certo costume. Né è senza significato il fatto che anche Becker si sia orientato verso un finale se non ottimistico, almeno moraleggiante in cui il motivo della distruzione dell'oro per cui gli uomini hanno tanto lottato, sia pur evidentemente derivato dalla poetica di Huston, si innesta a quello della amicizia.

Naturalmente ciò non è sufficiente ad esprimere compiutamente un mondo dell'autore, e anzi il film con la sua sostanziale freddezza legittima il dubbio già reso palese delle opere precedenti, se mai Becker ne abbia uno, ma conferisce all'opera una sua corretta dignità che trova riscontro in una impeccabile pulizia tecnica.

In quanto a *L'or des Pharaons* di De Gastyne, esso non evade i limiti di un interesse documentario peraltro seriamente compromesso

dalla irritante banalità della vicenda avventurosa. Il « cinépanoramic » non si rivela degno di alcuna particolare attenzione nei confronti del cinemascope, e conferisce ad alcuni tratti della storia un rilievo soltanto spettacolare.

Ancor piú evidente la decadenza del cinema britannico che ha presentato una sola opera, *Father Brown* di Robert Hamer, di cui ricordiamo il divertente *Kind Hearts and Coronet* (Sangue blu). Questa volta però la derivazione dal romanzo di Chesterton è improntata ad una comicità piuttosto esteriore e non sempre originale, mentre la psicologia dei personaggi e la loro natura satirica non riescono a sganciarsi da un tono eminentemente letterario: non a caso i motivi piú felici del film sono da rinvenirsi nel dialogo. Il racconto manca infatti di una sufficiente vena fantastica ed il suo tono moraleggiante è spesso fastidioso: se ha momenti felici, particolarmente l'inizio, piú spesso si attarda in compiacimenti satirici non sostenuti da un conveniente ritmo. E l'opera, pur mantenendo nel complesso un tono garbato e scorrevole, finisce ben presto con lo scoprire la sua natura di « divertissement » tutto esteriore, in cui la prestazione di Guinness non offre motivi di particolare considerazione.

Sulla decadenza del cinema tedesco non è nemmeno il caso di soffermarsi criticamente tanto ormai essa è divenuta un fatto ovvio e accertato: ma è significativo notare come essa divenga ogni giorno piú aperta; come ai film impegnati, anche se colmi di errori, del primo dopoguerra siano succedute opere di una sciattezza impressionante: c'è veramente da chiedersi se gli avvenimenti che hanno sconvolto il mondo non siano passati invano per gli autori tedeschi, dato che essi non hanno saputo trarne alcuno spunto creativo, e dato che ancora essi si baloccano in fatuità operettistiche del tipo di questo scadentissimo *Königliche Hoheit* di Braun. I pochi spunti psicologici che il romanzo di Mann offriva nei confronti di una indagine del carattere del protagonista, sono stati del tutto ignorati dall'autore, il quale ha preferito indugiare sugli aspetti deteriori di uno spettacolarismo di pessimo gusto sottolineato dalla sciattezza scenografica e dallo scadente uso del colore. Assurdo sarebbe tentare di ritrovare un filo di coerenza nei personaggi, come assurdo sarebbe tentare di rinvenire, negli operettistici svolgimenti della vicenda, una qualche struttura. Di questo esempio insigne di cattivo gusto e di inutilità, la piú assoluta insipienza dei dialoghi, la goffa prestazione degli interpreti, la insufficienza tecnica, costituiscono i logici corollari.

Altrettanto evidente di quella del cinema tedesco sembra essere l'involuzione del cinema svedese, orientato sempre piú decisamente, a giudicare dalle opere degli ultimi festival, verso un avanguardismo

superatissimo e di pessima lega. La lunga serie di immagini senza senso che costituiscono *Som I Drömmar* di Gyllemberg sono una pretensiosa e fatua aspirazione ad un clima surrealistico di banalissima consistenza che non raggiunge nemmeno l'intellettualismo, ma resta confinato al livello dei conati da dilettanti. Qualche pregio formale, soprattutto dovuto a quella splendente fotografia che caratterizza i film svedesi, scompare di fronte alla pretensiosità incoerente di una narrazione priva di ogni ritmo e addirittura di ogni significato.

Nessuna lieta sorpresa tra le cinematografie minori quest'anno. Il film piú notevole è apparso il messicano: *La rebelion de los colgados* di Crevenna, soprattutto perché rappresenta una significativa reazione a quel formalismo estetizzante che, caposcuola Fernandez, sembrava aver ormai informato in modo definitivo tutto il cinema messicano. La narrazione di Crevenna si sviluppa viceversa, nonostante la presenza di Figueroa, su un tono asciutto e realistico, tendente ad una drammaticità violenta fino al sadismo ed inquadrata su uno sfondo di notevole interesse sociale e storico. L'eccessivo compiacimento dell'autore per una serie di crudeltà fini a se stesse, aventi lo scopo di sbalordire lo spettatore con la loro ferocia, e sostanzialmente estranee alla piú intima natura dei personaggi e della vicenda, costituisce l'essenziale difetto del film, che manca nel complesso di equilibrio e di gusto, restando in piú d'un tratto superficiale e facile. Ma le sequenze della fuga dei « peones », della rivolta, della sepoltura della donna, testimoniano la presenza in Crevenna di un indubbio talento di narratore orientato non esclusivamente nel senso di una concitazione drammatica esteriore. In tali brani l'uso dei mezzi espressivi filmici, dagli elementi dell'inquadratura al ritmo del montaggio sonoro, ha una funzione precisa e controllatissima che salva la cura formale dal decadere in preziosismo figurativo. E la personalità dell'autore di questo film, nonostante i molti errori di esso, merita di essere segnalata per il vivo senso delle immagini e per il notevole, anche se discontinuo, vigore narrativo.

Basterebbe considerare a quale misero livello sia decaduta la chiusa crudeltà di *Los olvidados*, ponendola a confronto con la stanca successione di assassini e di funerali di *El rio y la muerte* per comprendere come ormai il mondo di Buñuel non sia che uno stanco ripensamento delle sue opere migliori, peraltro largamente sopravalutate. Questa volta nemmeno una certa stringatezza stilistica in senso meramente esteriore sostiene il film, in cui la retorica scena finale appare come il degno coronamento di una serie di compromessi e di banalità. Qualche rarissimo momento felice è attribuibile alle suggestioni del testo letterario piuttosto che alla fantasia dell'autore, incapace di dar vita con una qualche coerenza al clima epico, anche in senso puramente

esteriore, che la materia narrativa del romanzo avrebbe potuto facilmente suggerire.

Decisamente deteriori i due film argentini, *La Quintrala* di del Carril e *El guacho* di Demare: il primo improntato ad uno spettacolarismo sfacciato facente leva sui consueti elementi di lussuria e di sangue, il secondo permeato invece di un melodrammaticismo fatto dei piú vieti luoghi comuni della letteratura d'appendice. Si tratta di due risibili pasticci colmi di banalità e di tronfia retorica cui sarebbe addirittura assurdo muovere qualche rilievo critico.

Non meno grottesco dei due film argentini, l'indiano *Surang* di Shantaran: gli elementi sociali di esso, che probabilmente avranno fatto fremere di interesse certa critica, sono pretesti infantili per una esercitazione di livello dilettantesco che una pretenziosa ricerca di effetti rende ancor piú ridicola.

Sempre in tema di opere sociali, non esistono aggettivi per qualificare l'ignobile *Pessen za choveka* di Charaliev: nei riguardi di opere come questa l'unico metro idoneo a giudicare è il codice penale, tanto è palese l'insulto al buon senso e al buon gusto degli spettatori.

In quanto a *Punktchen und Anton* di Engel, i suoi meriti non vanno al di là di una certa sincerità dell'autore nel narrare questa storia di fanciulli che uno stile piú sicuro, o anche un semplice maggior garbo, avrebbe potuto investire di delicati significati. Viceversa il film si svolge con elementare piattezza, senza che mai si affacci in esso un autentico palpito di emozione.

Bilancio quindi alquanto sconfortante, come si è detto, quello del XV Festival: bilancio che conferma l'esattezza di quanto scrivemmo lo scorso anno sulla erroneità di voler far colpa a qualcuno dello stato di decadenza del cinema mondiale. Di fronte alla paurosa involuzione di tutto il cinema europeo, fatta parziale eccezione per quello italiano, resta la conferma, anch'essa a nostro avviso parziale, della maturità e della estrema dignità del cinema giapponese, e quella, peraltro ormai scontata, della assoluta compiutezza di mestiere del cinema americano. Il quale con *On the Waterfront* ha offerto però una opera di levatura stilistica del tutto inconsueta. Non tanto nei confronti di Kazan, la cui filmografia si vale di opere di indubbio rilievo, ma piuttosto nei confronti della significativa « apertura » che il film rappresenta di fronte al chiuso pessimismo della corrente veristica del cinema americano. La presenza di un'opera che, in una precisa coerenza espressiva ed etica, riafferma la costante possibilità per l'esistenza del raggiungimento di una autenticità in cui gli elementi etici sono costantemente in primo piano, ci induce a credere ancora nelle sorti del cinema nonostante i quotidiani assalti dei vari cinemascope e 3D

che vorrebbero seppellirlo sotto una coltre di mera tecnica e di facile spettacolarismo. E' indubbio che anche quest'anno non sono i temi o le polemiche sociali che hanno elevato il tono e la dignità dei film presentati alla mostra, non sono i contenuti ideologici o politici, e nemmeno il ricorso a una piú o meno raffinata e assimilata cultura, ma l'affermazione, rara purtroppo, di quella spiritualità senza la quale non può esistere arte.

Nino Ghelli

Filmografia.

GIULIETTA E ROMEO - *Origine*: Gran Bretagna-Italia - *Produzione*: Universalcine-Verona - *Produttore*: Sandro Ghenzi, in associazione a Joseph Janni - *Distribuzione*: Sir Arthur Rank Organisation - *Soggetto*: basato sulla tragedia omonima di William Shakespeare - *Sceneggiatura e regia*: Renato Castellani - *Fotografia* (in Technicolor): Robert Krasker - *Scenografia*: Gastone Simonetti - *Costumi*: Leonor Fini - *Consulenza per l'arredamento e i costumi*: Giorgio Venzi - *Musica:* Roman Vlad - *Attori:* Laurence Harvey, Susan Shentall, Flora Robson, Norman Wooland, Bill Travers, Mervyn Johns, Enzo Fiermonte, Ubaldo Zollo, Sebastian Cabot, Nietta Zocchi, Lydia Sherwood, Piero Capanna, Giovanni Rota, Fausto Signoretti, Mario Meniconi, John Gielgud.

ON THE WATERFRONT - *Origine*: U. S. A. - *Produzione*: Horizon Film American Pictures - *Produttore*: Sam Spiegel - *Soggetto*: Budd Schulberg, basato su una serie di articoli di Malcom Johnson - *Sceneggiatura*: Budd Schulberg - *Regia*: Elia Kazan - *Fotografia*: Boris Kaufman - *Scenografia*: Richard Day - *Musica*: Leonard Bernstein - *Attori*: Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb, Leif Erickson, Rod Steiger, Pat Henning, James Westerfield, Tony Galento, Tony Mauriello, John Hamilton, Rudy Bond, Don Blackman, John Heldabrand, Arthur Keegan, Abe Simen, Barry Macollum, Mike O'Dowd, Marty Balsam, Fred Gwynne, Thomas Hanley, Archie Hegura.

SCHICHI NIN NO SAMURAI - *Origine*: Giappone - *Produzione*: Toho - *Produttore*: Shojiro Motoki - *Soggetto e sceneggiatura*: Akira Kurosawa, Shinobu Hashinuto, Hideo Oguni - *Regia*: Akira Kurosawa - *Fotografia*: Takashi Matsuyama - *Scenografia*: Shigeru Mori - *Musica*: Fumio Hayasaka - *Attori*: Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Yosho Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato, Ko Kimura, Yoshio Kosugi, Yoshio Tsuchiya, Kuninori Kodo, Kamatari Fujwara, Bokuzen Hidari, Keiji Sakakida, Keiko Tsushima, Yukiko Shimazaki, Jiro Kumagai, Haruko Toyama, Gen Shimizu.

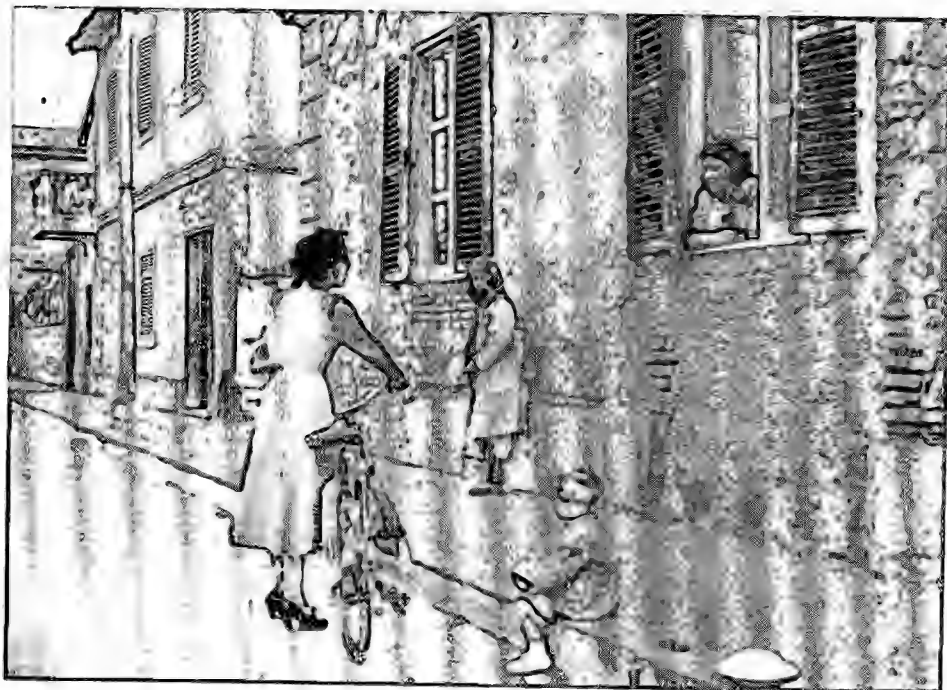
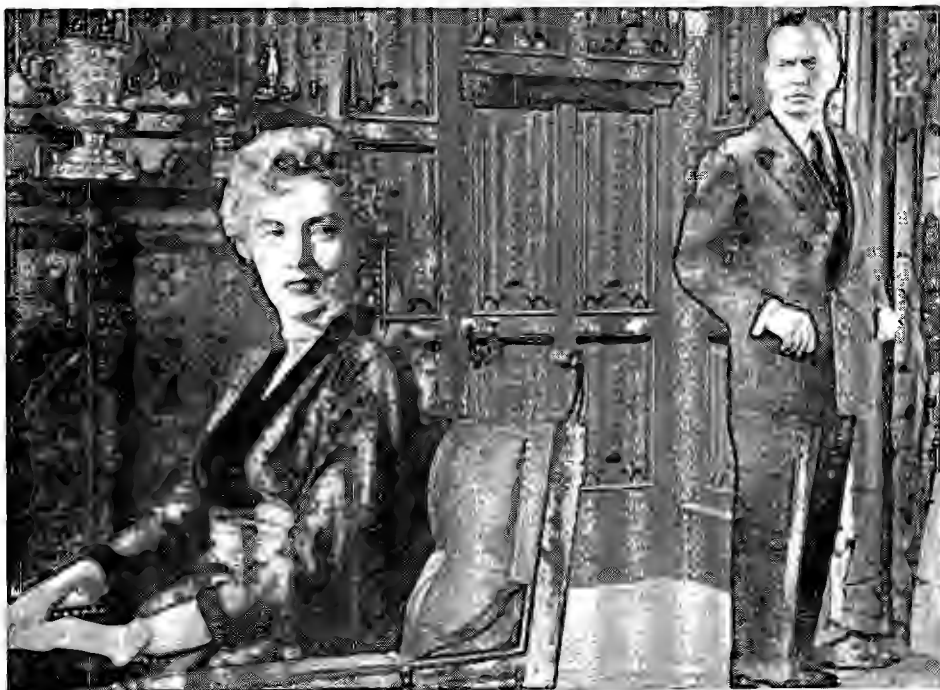
SANSHO DAYU - *Origine*: Giappone - *Produzione*: Dayoi - *Produttore*: Masaichi Nagata - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Ogai Mori - *Regia*: Kenji Mizoguchi - *Fotografia*: Kazuo Miyagawa - *Scenografia*: Kisaku Itoh - *Musica*: Fumio Hayasaka - *Attori*: Kinuyo Tanaka, Yoshiaki Hanayagi,

AKIRA KUROSAWA: *Schichi Nin No Samurai* (Giappone - Leone d'argento)

AKIRA KUROSAWA: *Schichi Nin No Samurai* (Giappone - Leone d'argento)

KENJI MIZOGUCHI *Sansho Dayu* (Giappone - Leone d'argento)

KENJI MIZOGUCHI *Sansho Dayu* (Giappone - Leone d'argento)

FEDERICO FELLINI: *La strada* (Italia - Leone d'argento)

FEDERICO FELLINI: *La strada* (Italia - Leone d'argento)

ROBERT WISE: *Executive Suite* (U.S.A. - Premio della Giuria)

FOLCO QUILICI: *Sesto continente* (Italia)

Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo, Ichiro Sugai, Yoko Kosono, Chieko Naniwa, Kikue Mori, Ken Mitsuda, Masao Shimizu, Ryosuke Kagawa, Akitake Kohno, Masahiko Kato, Keiko Enami.

LA STRADA - *Origine*: Italia - *Produzione*: Ponti - De Laurentiis - *Soggetto*: Federico Fellini, Tullio Pinelli - *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli - *Regia*: Federico Fellini - *Fotografia*: Otello Martelli - *Musica*: Nino Rota - *Attori*: Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena.

EXECUTIVE SUITE - *Origine*: U. S. A. - *Produzione*: M. G. M. - *Produttore*: John Houseman - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Cameron Hawley - *Sceneggiatura*: Ernest Lehman - *Regia*: Robert Wise - *Fotografia*: George Folsey - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Edward Garfagno - *Attori*: Fredric March, Barbara Stanwick, William Holden, June Allyson, Walter Pidgeon, Paul Douglas, Shelley Winters, Louis Calhern, Dean Jagger, Nina Foch, Tim Considine, William Phipps, Mary Addams, Edgar Stehli, Virginia Brissac, Lucille Knock, Harry Shannon.

SESTO CONTINENTE - *Origine*: Italia - *Produzione*: Delphinus - *Produttore*: Bruno Vailati - *Regia*: Folco Quilici - *Edizione e commento*: Gian Gaspare Napolitano - *Fotografia* (in Technicolor): Giancarlo Cecchini - *Riprese subacquee*: Masino Manunza, Folco Quilici - *Musica*: Roberto Nicolosi.

LA ROMANA - *Origine*: Italia - *Produzione*: De Laurentiis - Excelsa Film - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Alberto Moravia - *Sceneggiatura*: Giorgio Bassani, Ennio Flajano, Alberto Moravia, Luigi Zampa - *Regia*: Luigi Zampa - *Fotografia*: Enzo Serafin - *Scenografia*: Flavio Mogherini - *Musica*: Franco Mannino - *Attori*: Gina Lollobrigida, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin, Franco Fabrizi, Pina Piovani, Xenia Valderi, Renato Tontini, Gino Buzzanca, Mariano Bottino.

SENSO - *Origine*: Italia - *Produzione*: Lux Film - *Soggetto*: basato sulla novella omonima di Camillo Boito - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, con la collaborazione di Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi - *Regia*: Luchino Visconti - *Dialoghi*: Tennessee Williams, Paul Bowles - *Fotografia* (in Technicolor): G. R. Aldo, Robert Krasker - *Scenografia*: Ottavio Scotti - *Arredamento*: Gino Brosio - *Costumi*: Marcel Escoffier, Piero Tosi - *Musica*: VII Sinfonia di Anton Bruckner - *Attori*: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Heinz Moog, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Goliarda Sapienza, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartungen, Marianna Liebl, Ernst Nadherny.

REAR WINDOW - *Origine*: U. S. A. - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato su un racconto di Cornel Woolrich - *Sceneggiatura*: John Michael Hayes - *Regia*: Alfred Hitchcock - *Fotografia* (in Technicolor): Robert Burks - *Scenografia*: Hal Pereira, John Mac Millan Johnston - *Musica*: Franz Waxman - *Attori*: James Stewart, Grace Kelly, Wendel Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Judith Evelyn, Ross Bagdasaria, Georgine Darcy, Sara Berner.

THE CAINE MUTINY - *Origine*: U. S. A. - *Produzione*: Columbia Pictures - *Produttore*: Stanley Kramer - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Herman Wouk - *Sceneggiatura*: Stanley Roberts - *Dialoghi*: Michael Blankfort - *Regia*: Edward Dmytryck - *Fotografia* (in Technicolor): Frank Planer - *Scenografia*: Cary Jimmy McHugh, Clarence Caskill, Fred Odell - *Musica*:

Max Steiner - *Attori*: Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred Mac Murray, Robert Francis, May Wynn, Tom Tully, F. G. Marshall, Lee Marvin, Warner Anderson, Claude Akins, Katharine Warren, Jerry Paris, Steve Brodie.

THREE COINS IN THE FOUNTAIN - *Origine*: U.S.A. - *Produzione*: XX Century Fox - *Produttore*: Sol C. Siegel - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di John B. Secondari - *Sceneggiatura*: John Patrick - *Regia*: Jean Negulesco - *Fotografia* (in Technicolor): Milton Krasner - *Scenografia*: Lyle Wheeler, John De Cuir - *Musica*: Victor Young - *Attori*: Dorothy McGuire, Jean Peters, Maggie McNamara, Clifton Webb, Louis Jourdan, Rossano Brazzi, Howard St. John, Katryn Givney, Cathleen Nesbitt, Vincente Padula.

OSAKA NO YADO - *Origine*: Giappone - *Produzione*: Shintoho - *Produttori*: Katsuo Shino, Ryosuke Okamoto - *Soggetto*: Takitaro Mihakami - *Sceneggiatura*: Toschio Yasumi, Heinosuke Gosho - *Regia*: Heinosuke Gosho - *Fotografia*: Joji Obara - *Scenografia*: Takashi Matsuyama - *Musica*: Yasuhi Akutagawa - *Attori*: Ehuji Sano, Toshio Hosogawa, Nobuko Otowa, Mitsuko Mito, Sachiko Hidari, Jun Takara, Kyoko Anzai, Kamatari Fujiwara, Eiko Miyoshi.

TOUCHEZ PAS AU GRISBI - *Origine*: Francia - *Produzione*: Del Duca Films, Parigi - Cino Del Duca, Produzioni Antares, Roma - *Produttore*: Robert Dorfmann - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Albert Simonin - *Sceneggiatura*: Jacques Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin - *Dialoghi*: Albert Simonin - *Regia*: Jacques Becker - *Fotografia*: Pierre Montazel - *Scenografia*: Jean d'Eaubonne - *Musica*: Jean Wiener - *Attori*: Jean Gabin, Lino Ventura, Delia Scala, René Dary, Marilyn Buierd, Angelo Dessy, Vittorio Basset, Jeanne Moreau, Daniel Cauchy, Michel Jourdan, Jean Rivère, Paul Oettly.

L'AIR DE PARIS - *Origine*: Francia - *Produzione*: Del Duca Films, Parigi - Cino Del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee, Roma - *Produttore*: Robert Dorfman - *Soggetto e sceneggiatura*: Marcel Carné, Jacques Sigurd - *Regia*: Marcel Carné - *Dialoghi*: Jacques Sigurd - *Fotografia*: Roger Hubert - *Scenografia*: Paul Bertrand - *Musica*: Maurice Thiriet - *Attori*: Jean Gabin, Arletty, Roland Lesaffre, Marie Daëms, Ave Ninchi, Folco Lulli, Jean Paredès, Maria Pia Casilio, Simone Paris.

L'OR DES PHARAONS - *Origine*: Francia - *Produzione*: Robert e Raymond Hakim - Paris Film Productions - *Soggetto, sceneggiatura, regia*: Marc de Gastyne - *Dialoghi e commento*: André Tabet, Marc de Gastyne - *Fotografia* (in Eastmancolor): Henri Decae - *Musica*: Marc Lanjean - *Attori*: Danielle Dumont, Gil Vidal, Youssef Wahby, Ali Mohamed.

FATHER BROWN - *Origine*: Gran Bretagna - *Produzione*: Facet-Productions - *Soggetto*: basato su alcuni racconti di G. K. Chesterton - *Sceneggiatura*: Thelma Schnee, Robert Hamer - *Regia*: Robert Hamer - *Fotografia*: Harry Waxman - *Musica*: Georges Auric - *Attori*: Alec Guinnes, Joan Greenwood, Peter Finch, Cecil Parker, Bernard Lee.

EL RIO Y LA MUERTE - *Origine*: Messico - *Produzione*: Clasa Films Mundiales - *Produttore*: Armando Orive Alba - *Soggetto*: basato sul racconto « Muro blanco sobre roca negra » di Miguel Alvarez Acosta - *Sceneggiatura*: Luis Alcoriza, Luis Buñuel - *Regia*: Luis Buñuel - *Fotografia*: Raoul Mar-

tinez Solares - *Scenografia*: Gunter Gerzso - *Musica*: Raoul Lavista - *Attori*: Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquin Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcocer, Silvia Derbez, Humberto Almazan.

LA REBELION DE LOS COLGADOS - *Origine*: Messico - *Produzione*: José Kohn - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di B. Traven - *Sceneggiatura*: B. Traven - *Regia*: Alfredo B. Crevenna - *Fotografia*: Gabriel Figueroa - *Musica*: Antonio Diaz Conde - *Attori*: Pedro Armendariz, Ariadna, Carlos Lopez Montezuma, Victor Yunco, Miguel Angei Ferriz, Luis Aceved, Castaneda, Armanda del Llano.

SOM I DROMMAR - *Origine*: Svezia - *Produzione*: Lars Burman - *Soggetto*: Carl Gyllenberg, Lars Soederberg - *Sceneggiatura e regia*: Carl Gyllenberg - *Fotografia*: Jan Lindestrom, Ake Westernlundh - *Musica*: Rachmaninoff, Sibelius, Bartok, Ciaikowski - *Attori*: Brigitta Bergendhal, Barbro Bjoerkdahl, Lars Burman, Carl Gyllenberg, Gotan Stenstrom, Marianne Groth.

LA QUINTRALA - *Origine*: Argentina - *Produzione*: Hugo del Carril - *Soggetto*: Tito Ribero - *Sceneggiatura*: Gorí Munoz - *Regia*: Hugo del Carril - *Fotografia*: Pablo Tabernero - *Musica*: Tito Ribero - *Attori*: Antonio Vilar, Anna Maria Lynch, Francisco De Paula.

EL GAUCHO - *Origine*: Argentina - *Produzione*: Argentina Sono Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Lucas Demare, Sergio Leonardo - *Regia*: Lucas Demare - *Fotografia*: Alberto Etchebeher - *Musica*: Lucio Demare - *Attori*: Tita Merello, Carlos Cores, Julia Sandoval.

SURANG - *Origine*: India - *Produzione*: V. Shantaram - *Soggetto e sceneggiatura*: Vinod Kumar - *Regia*: V. Shantaram - *Fotografia*: G. Balkrishna - *Musica*: Vasant Desai - *Attori*: Shashikala, Sheila Ramani, Ulhas, Vinod Kumar.

PUNKTCHEN UND ANTON - *Origine*: Austria - *Produzione*: Ring Film Produktion, Wien-Rhombus Film, Munchen - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Erich Kaestner - *Sceneggiatura*: Maria Osten-Sacken, Thomas Engel - *Fotografia*: Franz Weihmayr - *Scenografia*: Fritz Jüptner-Jonstoff - *Musica*: Herbert Trantow - *Attori*: Paul Klinger, Herta Feiler, Peter Feldt, Sabine Eggerth, Claus Kaap, Heidemarie Hatheyer, Annie Rosar, Hans Putz, Herbert Kroll, Mara Eis, Carl Monher, Jane Tilden, Michael Janisch, Hugo Gottschlich.

PESSEN ZA CHOVEKA - *Origine*: Bulgaria - *Produzione*: Studio Film Artistici - *Soggetto e sceneggiatura*: Christo Ganev - *Regia*: Borislav Charaliev - *Fotografia*: Emil Rachev - *Musica*: Gheorghi Ivanov - *Attori*: Dinko Dinev, Ivan Bratanov, Stefan Karalambov, Ivan Tonev, Nicolina Kekova.

KOENIGLICHE HOHEIT - *Origine*: Germania Occidentale - *Produzione*: Filmaufbau - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Thomas Mann - *Sceneggiatura*: Georg Hurdalek, Hans Hoemberg - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Erika Mann - *Regia*: Herald Braun - *Fotografia* (in Gevacolor): Werner Krien - *Scenografia*: Walter Haag - *Costumi*: Alfred Buechen - *Musica*: Marc Lothar - *Attori*: Dieter Borsche, Lil Dagover, Ruth Leuwerik, Rudolf Fernau Mathias Wieman, Paul Henckels, Guenther Lueders, Paul Bildt, Heinz Hilpert, Herbert Huebner.

° ° °

I film fuori concorso

Oltre ai film in corcorso (quest'anno ventisette di tredici nazioni) molti altri, fuori gara, sfilano sullo schermo del Lido di Venezia, costringendo gli appassionati, che non vogliono perdere neppure un metro di pellicola, ad un prolungato sforzo di resistenza. Non è infatti prudente tralasciare le visioni di questa Mostra minore, giacché tra i film proiettati spesso si annida la grande sorpresa.

La rivelazione clamorosa non è mancata all'appuntamento. Ci giunge dal Messico ed ha nome *Raicés.*

Raicés - o *Ra'yu* - di Benito Alazraki spicca infatti per una particolare forza di linguaggio che investe ed avvolge i personaggi di un primitivo lirismo, dà loro una suggestiva potenza drammatica, asciutta, scabra, priva di compromessi. « Raicés » significa radici. E le radici del Messico, i virgulti da cui la Nazione è nata, la linfa di cui si è nutrita, sono gli « indios ». Ma gli « indios » di Benito Alazraki sono ben diversi da quelli, ad esempio, presentatici da Alfredo Crevenna, in *La rebelion de los colgados.* A Crevenna interessa la descrizione sadica e bestiale del conflitto tra i bianchi dominatori e i « peones » schiavi, un conflitto punteggiato di crudeltà, di sangue, di torture, di barbarie, di odio. Ed in questo contrasto di una violenza esteriore e meccanica i personaggi perdono ogni significato umano per divenire belve scatenate che agiscono sotto l'impulso degli istinti piú bassi ed elementari. Benito Alazraki invece ci mostra l'anima degli « indios », i loro sentimenti colti negli aspetti piú umili e piú consueti. Nei quattro racconti di Francisco Rojas Gonzales che compongono il film (« Le vacche », « La Madonna », « Il Guercio », « La puledra ») tutto è svolto in tono intimista, semplice, senza il barocchismo di un Figueroa, senza la retorica di un Fernandez, senza i melodrammatici atteggiamenti di un Armendariz e di una Dolores del Rio. La lezione neorealista è giunta anche sulle sponde del Massico. Il paesaggio si scolora di ogni effettismo per riprendere la sua normale proporzione, la sua crudezza effet-

tiva ed i personaggi perdono ogni convenzionalismo schematico per acquistare una dimensione reale piú spirituale che fisica.

Il primo racconto, « Le vacche », sembra ispirarsi a *Ladri di biciclette*. Anche qui regna la fame, la disoccupazione, la disperazione. I protagonisti sono i medesimi: un padre, una madre, un bambino. Ma la cornice è ben diversa. Non troviamo piú la grande città tumultuosa e brulicante di vita, ma un deserto bianco e accecante. Non troviamo che polvere e sassi. Una terra bruciata. E la famiglia di contadini sta lí, accucciata su quella terra, e anch'essa sembra divenire, in quella immobilità fatalistica, polvere e pietra. Non c'è nulla intorno che possa sfamarla. Né l'ombra di un albero, né un ciuffo d'erba. La stalla è vuota: la vacca da lungo tempo ha cessato di muggire. Ed il bambino preme con le sue manine il seno della madre alla ricerca delle ultime stille di latte. Ma qualcosa ancora di vivo si muove in quella solitudine disperata. E' il tacchino, l'unica ricchezza ancora rimasta. Ed allora il contadino lo afferra, lo porta a vendere nella speranza di tramutarlo in qualche « pesos ». Ma nessuno lo vuole. E cosí l'uomo, la donna e il bambino riprendono la via del ritorno. Ma ecco una grossa automobile di tipo americano li sorpassa in una nuvola di polvere. La macchina si ferma. Ne discendono un signore e una signora. Son gente di città, gente ricca, agiata. Cercano una balia per il loro figlio, cercano una robusta contadina « india » che possa offrire quel latte che la signora di città non sa dare. Ad una tale proposta il contadino si ribella sdegnato. Ma la moglie contratta. Il mercato si conclude. Le monete scivolano nelle mani del contadino che ha assistito silenzioso alla scena. Il bambino è fra le sue braccia, mentre la moglie sale in macchina. Con quel denaro potrà comprare una capra, potrà sfamare il bambino. L'automobile riparte. Il contadino rimane solo sulla strada con il bambino in braccio. Intorno, sotto il sole accecante, né l'ombra di un albero né un ciuffo d'erba. Soltanto polvere e pietre.

A questo episodio cosí potente nella sua scarna asciuttezza ne segue un altro, « La Madonna » — assai meno riuscito — che vuol dimostrare, in forma quasi pedagogica, come sia erroneo considerare gli « indios » una razza inferiore. Una studentessa americana che, assistendo alle loro usanze primitive e ai loro barbari riti, li aveva nella tesi di laurea in tale maniera classificati, farà alla fine pubblica ammenda dei suoi superficiali giudizi.

Il terzo episodio, « Il guercio », è la gemma del film. Siamo di fronte ad un'opera di autentica poesia che, costruita con magistrale perizia in ogni sua parte, tocca le corde piú profonde del sentimento umano.

Protagonista di questa vicenda amarissima è un bambino guercio

che, a causa della sua infermità, è schernito e picchiato di continuo dagli altri ragazzi. Nessuno lo vuole vicino perchè gli « orbi » portano iella. La madre, spinta dalla disperata solitudine del fanciullo, lo porta da una specie di stregone, che per cinque « pesos » promette la guarigione. L'occhio non guarisce e il bambino continua ad essere picchiato e schernito. Soltanto la provvidenza divina potrebbe compiere il miracolo. Madre e figlio si avviano in pellegrinaggio al Santuario dei Re Magi per chiedere la grazia. Ma i Re Magi nelle loro ieratiche statue di legno sembrano insensibili ai doni votivi, alle penitenze, alle preghiere. La speranza tuttavia non muore. Si giunge alla festa in onore del Santuario, una festa con fuochi d'artificio e luminarie. Anche il piccolo guercio corre a mescolarsi tra la folla allegra ed eccitata. Ma un « bengala » gli esplode vicino avvolgendogli il volto in una fiammata. Un urlo lacerante, un urlo di furente dolore esce dalla gola del bambino. Gli occhi sono bruciati, la vista è spenta per sempre.

La madre riporta a casa il ragazzo trascinandolo dietro con una corda. Ma il fanciullo ad un certo punto non vuole piú camminare. Si rotola in terra invocando la morte: non vuole piú vivere. « Non gridare, non piangere » gli dice con dolcezza la madre. « Il miracolo l'hai ottenuto. Non sei piú un guercio ma un cieco e tutti rispettano i ciechi. Nessuno da ora in poi ti disprezzerà, nessuno ti picchierà ». Il viso del bambino si illumina di gioia. « Hai ragione mamma, un miracolo... un grande miracolo ».

L'ultimo racconto, « La puledra », ci narra la morbosa passione di un attempato archeologo per una fanciulla « india ». Ma invano egli tenta di possederla: essa sempre gli sfugge con l'agilità di un animale selvatico. Alla fine, stanco di questa caccia infruttuosa, sotto una minaccia di morte da parte del padre della ragazza, abbandona il villaggio e le ricerche archeologiche. Di notevole in questo quarto episodio la sequenza dell'affannoso inseguimento lungo le scalinate di un meraviglioso monumento azteco a forma di piramide.

* * *

Luis Buñuel, dopo la bocciatura di *El Rio y la Muerte* accolto da generali dissensi, si è presentato agli esami di riparazione con il film fuori concorso *Robinson Crusoè*. Non si può dire che la prova sia stata superata in pieno. Buñuel si è infatti accontentato di una diligente e fedele illustrazione delle pagine di Daniel Defoë. Manca l'approfondimento del personaggio, manca soprattutto il conflitto drammatico tra il naufrago e la natura. Non dovrebbe la natura essere semplicemente cornice e paesaggio ricco di colori smaglianti e di vedute pittoresche, ma dovrebbe assumere, come nelle opere di Flaherty, il ruolo del

grande antagonista. Nel film di Buñuel i ventotto anni della permanenza di Robinson nell'isola scorrono invece piatti e monotoni senza che il dramma della solitudine si sviluppi e si concretizzi in credibili reazioni psicologiche. Neppure la scena della morte del cane riesce a commuoverci tanto è fredda e distaccata, e cosí i rapporti di Robinson con « Venerdí », il selvaggio strappato dalle mani dei cannibali, restano su di un piano di elementare superficialità. Il sistema a colori impiegato, il « Pathecolor », pur raggiungendo in alcuni momenti una fulgida tavolozza cromatica, è in generale discontinuo ed incerto.

Il *Robinson Crusoè* di Buñuel, privo dunque di ogni ambizione psicologica e ben lontano dal significato e dagli intendimenti del libro di Defoë, resta nei limiti di un dignitoso film per ragazzi, anche se la maggior parte di costoro preferirà senz'altro alle avventure del celebre naufrago le gesta dei « cow-boys » o degli eroi salgariani.

Altri due film per ragazzi sono il brasiliano *Sací* e lo jugoslavo *Jinji Galeb* (« Il gabbiano azzurro »).

Sací di Rodolfo Nanni si ispira ad un personaggo che si incontra di frequente nelle fiabe e nelle leggende brasiliane. Infatti il « Sací » è il diavoletto nero delle foreste e dei boschi, un essere bizzarro, malizioso, furbo, che ama gli scherzi e le burle, che si intrufola ovunque portando disordine e scompiglio. Ha una sola gamba, ma salta e corre come una gazzella e si arrampica come uno scoiattolo. Simili premesse autorizzavano ad attendersi un racconto ricco di folclore, immerso in un'atmosfera magica e incantata; un racconto dove la fantasia corresse a briglia sciolta nel regno dell'impossibile e dell'irreale. Invece nulla di tutto questo. Ci siamo trovati di fronte ad una sconsolante povertà di inventiva, ad una squallida prova di dilettanti. Sembrava di assistere ad una di quelle recite organizzate dalle suore per l'onomastico della Madre Superiora.

Di ben diverso impegno è *Jinji Galeb* di Branko Bauer. Vi si narrano le peripezie di un gruppo di ragazzi che, venuti in possesso di una barca (il « Gabbiano azzurro »), la difendono dalle mire dei grandi fino al trionfo conclusivo. Lo schema narrativo, molto ingenuo, viene riscattato dalla freschezza e dalla luminosità delle immagini (il film è girato quasi esclusivamente in esterni) e da una recitazione abbastanza sciolta e distinvolta in special modo da parte dei giovani attori.

* * *

Quello che colpisce, fino dai primi fotogrammi, nel film greco *Maziké Polis* (« La città magica ») è la palese e scoperta derivazione dalla scuola neorealista italiana. Ci si accorge subito che il regista Coundouros ha seguito e studiato attentamente la nostra cinematografia del dopoguerra assimilandone lo spirito oltre che la tecnica ed

il modo di raccontare. Tuttavia Coundouros non copia né imita, anche se alcuni accostamenti siano evidenti ed alcuni confronti inevitabili. Imparata la lezione ha saputo percorrere da sé la sua strada con semplicità e con chiarezza. Doti principali di *Mazikè Polis* sono appunto il sapore genuino e la fresca spontaneità. I personaggi, schietti e sinceri, suscitano immediatamente nello spettatore simpatia e comprensione. Disadorni come la vita quotidiana non vi è nulla in essi di cerebrale e di costruito ed anche le loro passioni, il loro erotismo spesso impudico, i loro conflitti sono elementari.

La trama è banale e serve, in effetti, solo come pretesto, come filo conduttore. Ciò che conta è l'ambiente e le reazioni che questo ambiente, caldo e sensuale, suscita nei personaggi. Il film si svolge ad Atene, ma l'Atene del Partenone e delle altre classiche vestigia non si vede. L'Atene ufficiale è sostituita dalle baracche e dalle casupole della periferia, dai vicoli sporchi e fangosi, dalle strade squallide e disadorne del porto, dai locali notturni dove aleggia una sensualità molle e snervante che sente il richiamo del vicino oriente. I protagonisti del film sono povera gente che vive al margine della città, che tira avanti la giornata con mille espedienti, con mille sacrifici. Il giovane Cosma, ad esempio, ha acquistato a rate un vecchio autocarro ma non riesce, data la scarsità del guadagno, ad estinguere il suo debito. Recatosi una sera nella « Mazikè Polis » (una specie di « luna-park » dove biliardini, tiri a segno ed altri giuochi innocenti si mescolano a sale da ballo, a « tabarins » e ad altri locali di piacere) fa la conoscenza di un losco individuo che gli propone un lavoro remunerativo. Cosma, spinto dal bisogno, accetta, ma quando — il giorno dopo — si accorge che il lavoro consiste nel trasporto di merce di contrabbando, abbandona la partita. Il contrabbandiere non accoglie di buon grado questa defezione e, per vendicarsi, avendo nelle sue mani le cambiali di Cosma, fa pignorare il camion. Ma gli abitanti del misero quartiere in uno slancio di solidarietà — come in *Due soldi di speranza* — vengono in aiuto del giovane offrendo ciascuno il proprio obolo per il riscatto dell'autocarro.

I momenti migliori del film non sono racchiusi in questa storia troppo schematica e semplicistica, bensí nella lotta che Cosma sostiene fra due amori: uno torbido e profano con una sgualdrinella flessuosa come una gatta e l'altro, puro e innocente, con una fanciulla dal sorriso luminoso. E' da questo contrasto che *Mazikè Polis* acquista una sua umana risonanza, una sua poetica validità.

* * *

Il Giappone ha presentato fuori concorso *Konjiki Yasha* (« Il demone dell'oro ») in « Eastmancolor ».

Konjiki Yasha, tratto dal racconto omonimo di Koyo Ozaki, uno dei piú celebri scrittori giapponesi del secolo scorso, risente nella sua trama della tendenza tipicamente ottocentesca per i contrasti violenti, per le scene a forti tinte, per le situazioni melodrammatiche. Il film ci ripropone per l'ennesima volta la lotta fra il denaro e l'amore con il successo finale di quest'ultimo.

Kan'ichi, studente povero, ama Miya sua compagna d'infanzia ed è da essa riamato. Ma i genitori hanno per la fanciulla progetti ben piú ambiziosi e pensano di maritàrla con il ricchissimo Tomiyana. In un primo momento Miya si oppone con tutte le forze a questa decisione, ma poi, vinta dalle pressioni sempre piú incalzanti, si assoggetta alla volontà dei genitori nella speranza di poter aiutare finanziariamente Kan'ichi nel proseguimento dei suoi studi.

Kan'ichi, dopo un incontro drammatico con la ragazza, si allontana disperato dalla città. Di lui si perdono per lungo tempo le tracce, finchè si apprende che esercita l'usura e che ha accumulato una grossa fortuna speculando sulla miseria dei poveri. Passano gli anni. Miya conduce un'esistenza infelice al fianco di un marito dissoluto che non l'ama e che coglie ogni occasione per umilarla; Kan'ichi sfoga in una spietata e disumana crudeltà il suo dolore non sanabile. La mano del destino si abbatte sull'usuraio. La sua casa viene per vendetta incendiata e tutto il denaro, tutte le ricchezze bruciano nel rogo. Miya, appresa la notizia, si reca da Kan'ichi che la respinge. Ed allora la donna, che non ha piú alcuna ragione di vivere, si getta nel lago. Ma Kan'ichi riesce a salvarla. Nulla può ormai ostacolare il loro amore. Il demone dell'oro è definitivamente sconfitto.

Siamo dunque in pieno clima romantico con soluzioni ovvie e scontate. Malgrado ciò il Giappone ha voluto ancora una volta stupirci. Koji Shima infatti, una delle vecchie glorie del cinema nipponico, sulla breccia fin dai tempi del muto prima come attore poi come regista, ha saputo infondere a questa vicenda retorica un particolare profumo, ha saputo offrire a personaggi cosí poco credibili per il loro rigido schematismo una estrema delicatezza e un sottile lirismo. Ma il vero miracolo è l'uso del colore. Koji Shima, in collaborazione con l'operatore Mikio Takahaschi e con il consulente Tatsuyuki Yokota, ha impiegato l'« Eastmancolor » con gusto preciso, sapiente, attento, sempre funzionale nei toni, ispirandosi alla preziosità calligrafica della pittura orientale cosí minuziosa nei dettagli e cosí raffinata nella forma.

Gli interpreti sono tutti bravissimi e difficile sarebbe fare una scala dei valori. Di essi resterà a lungo impressa nella nostra memoria l'esile figuretta di Fujiko Yamamoto, il cui volto ha la diafana traspa-

renza della porcellana e i cui occhi hanno la dolcezza di una primavera sempre in fiore.

• • •

Innanzi tutto una domanda. Perché la Spagna ha presentato in gara un film come *El beso de Judas* che ha fatto fuggire dalla sala la maggior parte del pubblico, mentre ha proiettato fuori concorso un film brillante e ricco di originalità come *Felices Pasquas*? La risposta non l'avremo mai e cosí un altro mistero si aggiungerà ai tanti che accompagnano la storia dei Festival.

J. A. Barden, il regista di *Felices Pasquas*, non ha avuto eccessiva fortuna quest'anno neppure a Cannes dove un altro suo film, *Comicos*, molto lodato dalla critica, venne visionato quasi alla chetichella. Eppure egli non è l'ultimo arrivato avendo vinto proprio a Cannes nel 1953 un premio per il soggetto di *Bienvenido Mr. Marshall.*

I pregi di *Felices Pasquas* consistono nell'originalità della trama intessuta di trovate a getto continuo e di esilaranti situazioni, e nel modo arguto e spigliato con cui il racconto è condotto.

Le buone idee nel cinema sono ormai rare come gli elefanti bianchi. Eppure una di esse — buonissima — è spuntata all'improvviso nel cervello di Barden. « Basta con le dive fatali ed i divi irresistibili! Protagonista del film sarà un agnellino, un "corderito" che risponde al nome di Bolita ». Questo lo spunto iniziale, il resto venne di conseguenza. Ecco cosí giungere Bolita in casa del parrucchiere Juan e di sua moglie Pilar come premio di una lotteria, ecco sorgere il problema di come uccidere la tenera bestiola, ecco i vari tentativi per portare a termine tale operazione. L'agnellino non è ucciso, anzi diventa l'idolo di Pilar e famiglia. Ma gli zingari rubano l'animale. Pilar corre a denunciare il furto alla polizia. Il commissario si commuove e mobilita i suoi uomini alla ricerca di Bolita. Nel frattempo, dopo varie peripezie, l'agnello finisce in un convento di suore dove è utilizzato in una recita teatrale. Quindi cade nelle mani di un soldato. Riesce di nuovo a fuggire, ma poi è rinchiuso in un carro ferroviario diretto al mattatoio e qui, mentre sta per essere sgozzato, giungono trafelati a salvarlo Juan e Pilar.

Con franchezza non si può affermare che il film mantenga il suo ritmo felice dal principio alla fine. Nell'ultima parte il fiato del regista diviene un po' grosso e le situazioni perdono molta dell'arguzia iniziale scivolando nel paradossale e nel grottesco. La recitazione, anche se troppo calcata in alcuni punti, è nel complesso discreta.

Un secondo film spagnolo degno di qualche attenzione è *Sierra Maldita*, in cui è avvertibile lo sforzo del regista, Antonio del Amo,

di uscire dalle formule consuete per presentare con un certo realismo un angolo vero della Spagna, un angolo della terra andalusa, primitiva, moresca, misteriosa, dove ancor oggi sopravvivono superstizioni, leggende, maledizioni.

Antonio del Amo, non insensibile al fascino di Fernandez, ha cercato di costruire un clima, un'atmosfera attraverso la descrizione di un ambiente insolito, aspro, violento, amaro; ha cercato di dare al paesaggio non una funzione decorativa e folcloristica, bensí un significato dialettico. Tali intenzioni sono rimaste però nell'ambito di un generoso tentativo senza realizzarsi completamente. Infatti personaggi, ambiente, paesaggio non riescono a fondersi, non riescono a porsi su di un piano di stile unitario. Ne nasce una discordanza di ritmo che determina fratture e cedimenti.

* * *

In una conferenza-stampa che precedette la presentazione di *Sesto Continente,* Bruno Vailati, oltre ad illustrare le difficoltà di vario genere incontrate nel Mar Rosso dalla spedizione da lui guidata, offrí anche una sintetica spiegazione dei mezzi adoperati per le riprese subacquee. I risultati, spesso eccezionali, di *Sesto Continente* nel campo della fotografia sottomarina a colori si basano sugli studi dell' « Institut de Recherches Sous-Marines » di Cannes e soprattutto sulle esperienze tecniche e pratiche di Dimitri Rebikoff. Infatti Rebikoff fu il primo a risolvere il problema delle riprese subacquee a colori. E' noto che l'acqua del mare, ad una profondità superiore ai cinque metri, trasmette della luce solare soltanto le radiazioni azzurre mentre tutte le altre si annullano. Nasce cosí la necessità di illuminare artificialmente gli abissi marini per ridare ad essi gli effettivi e reali colori. A tale scopo Dimitri Rebikoff costruí una lampada elettronica alimentata da una pila ad alta tensione; dietro la lampada, alloggiata in una specie di torpedine, applicò la macchina da presa.

Con questo apparecchio, che prese il nome di « torpille sous-marine », Rebikoff realizzò un certo numero di documentari, alcuni dei quali (*Les Visiteurs d'Epave, La Jungle des Mers, Palais de Corail*), presentati personalmente dall'autore alla Mostra di Venezia, non hanno soltanto valore scientifico, ma raggiungono — attraverso la scoperta e la rivelazione di uno scenario fiabesco e impensato — una cadenza lirica, un ritmo poetico. Il pioniere Rebikoff apre cosí per la prima volta la porta alla nuova e sorprendente conquista degli abissi marini. La conquista meravigliosa del « Sesto Continente ».

Meno interessante *Kami-Shibai,* diretto da Gilles Boisrobet in Giappone ed incluso dalla « Del Duca Films » nella serie « Mondes et Visages ».

Kami-Shibai è un lungo documentario che illustra gli usi e i costumi del popolo nipponico su di un piano di stretta ortodossia etnografica. Manca al film una sincera partecipazione umana che faccia dimenticare la sua freddezza scolastica, manca un soffio di poesia che lo ravvivi e lo riscaldi. E' un Giappone visto dall'esterno, con la superficialità di un turista frettoloso che si sofferma sulle manifestazioni piú appariscenti tralasciando di approfondirne la vera origine e le risonanze profonde.

* * *

Non ci dilungheremo su *Martin Luther*, diretto da Irving Pichel — recentemente defunto — e prodotto da Louis de Rochemont in collaborazione con la « Lutheran Church Productions », poiché questo film è già stato oggetto, al suo apparire, di esaurienti esami critici da da parte delle riviste specializzate. Si tratta, in complesso, di un ottimo esempio di film storico, ambientato con accuratezza e privo di quelle risibili facilonerie cosí consuete nelle opere dello stesso genere confezionate ad Hollywood. Si avverte, fin dalle prime inquadrature, un certo rigore stilistico ed un'assoluta serietà d'intenti. Irving Pichel non scende a compromessi d'indole spettacolare: consapevole della scabrosità del tema, lo affronta con tatto e pudore senza cadere nella facile retorica. Non possiamo tuttavia dire che il film sia storicamente ineccepibile e che non mostri con chiarezza i suoi scopi di propaganda religiosa. Trattandosi di un'opera a tesi risultano inevitabili alcune forzature strutturali ed alcune deformazioni di personaggi.

* * *

Unsterblicher Mozart (« L'immortale Mozart ») avrebbe potuto riaprire l'interessante questione della traduzione cinematografica di un'opera lirica. Ma nel film presentato dall'Austria tale problema non viene neppure posto, poiché il regista Alfred Stöger si è accontentato di piazzare la macchina da presa dinanzi al palcoscenico riprendendo fedelmente l'azione scenica senza preoccuparsi di dare ad essa un qualsiasi significato filmico. Pur apprezzando il nobile scopo dell'iniziativa presa dal dott. Raimund Warhanek, direttore della Sezione Film del Ministero della Pubblica Istruzione, tendente a diffondere le esecuzioni dell'Opera di Stato di Vienna tra il vasto pubblico delle sale cinematografiche, non riusciamo tuttavia a giustificare in alcun modo la presenza, anche se non ufficiale, di un film come *Unsterblicher Mozart* sullo schermo della Mostra veneziana. In verità questo saggio di musiche mozartiane, tratte da « Il ratto dal serraglio », da « Le nozze di Figaro » e dal « Don Giovanni », ha maggiori addentellati

con la televisione che con il cinema. Infatti per la sua realizzazione è stato usato il sistema « Life » con le tre « camere » mobili, sistema che la tecnica televisiva utilizza largamente.

Le scene, disegnate da Caspar Neher per « Die Hochzeit des Figaro » e da Robert Kautsky per « Die Entführung aus dem Serail » e « Don Juan », non si discostano da un'anonima genericità e cosí pure la resa cromatica in « Agfacolor », basata su tinte pastello, non presenta alcun risultato di particolare rilievo.

Per quanto riguarda l'esecuzione dell'Orchestra Filarmonica di Vienna diretta dal maestro Rudolf Moralt e le doti canore di artisti di alta fama come Hilde Güden, Emmy Loose, Erich Kunz, Paul Schöffer, Hilde Zadek, non possiamo che tessere elogi anche se questo campo sia di pertinenza piú del critico musicale che di quello cinematografico.

Emidio Saladini

Filmografia.

RA'YU o RAICES - *Origine*: Messico - *Produzione*: Teleproducciones - *Produttore*: Manuel Barb Achano Ponce - *Supervisione tecnica*: Carlos Velo - *Sceneggiatura*: basata su quattro racconti di Francisco Rojas Gonzales - *Regia*: Benito Alazraki - *Fotografia*: Ramon Munoz, Walter Renter, Hans Beimler - *Scenografia*: Fernando - *Musica*: Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Juan Pablo Moncayo, Rodolfo Haffter, Moriega - *Attori*: autentici « indios » messicani.

ROBINSON CRUSOE - *Origine*: Messico - *Produzione*: Oscar Dancigers, Henry F. Ehrlich per la United Artists - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Daniel Defoe - *Sceneggiatura*: Luis Buñuel, Philips Roll - *Regia*: Luis Buñuel - *Fotografia* (in Pathécolor): Alex Phillips - *Scenografia*: Edward Fitzgerald - *Musica*: Anthony Collins - *Attori*: Dan O'Herlihy, James Fernandez, Felipe de Alba, Chel Lopez, Josè Chavez, Emilio Garibay.

SACI - *Origine*: Brasile - *Produzione*: Artur Neves, Hugo Nanni - *Soggetto*: Rodolfo Nanni - *Sceneggiatura*: Artur Neves - *Regia*: Rodolfo Nanni - *Fotografia*: Ruy Santos - *Musica*: Claudio Santoro - *Dialoghi*: Artur Neves - *Attori*: Paulo Matosinho, Livio Nanni, Aristéia Paula Sonza, Olga Maria, Rosa Maria Ribeiro.

JINYI GALEB - *Origine*: Jugoslavia - *Regia*: Branko Bauer

MAGIKI' POLIS - *Origine:* Grecia - *Produzione:* Millas - *Soggetto e sceneggiatura:* Margherita Limberakis - *Regia:* Nicolas Kundouros - *Attori:* Fúndas, Papageorgiu.

KONJIKI JASHA - *Origine*: Giappone - *Produzione*: Daici - *Produttore*: Masaichi Nagata - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Koyo Ozaky - *Riduzione*: Shozo Uegishi, Matsutaro Kawaguchi - *Sceneggiatura e regia*: Koji Shima - *Fotografia* (in Eastmancolor): Michio Takahashi - *Consulente per il colore*: Tatsuyuki Yokota - *Scenografia*: Mikio Naka - *Musica*: Ichiro Saito - *Attori*:

Jun Negami, Fujiko Yamamoto, Kenji Sugawara, Mitsuko Mito, Kazuko Fushimi, Eiji Funakoshi, Skirne Natsukawa, Kumeko Urabe.

FELICES PASQUAS - *Origine*: Spagna - *Produzione*: Exclusivas Floralva Produccion - *Soggetto e sceneggiatura*: Juan Antonio Bardem, J. B. Dibildos, A. Paso - *Regia*: Juan Antonio Bardem - *Fotografia*: Cecilio Paniagua - *Scenografia:* Gil Parrondo, Pérez Espinosa - *Musica:* Isidoro B. Maiztegui - *Attori:* Julita Martinez, Bernard Lajarrige, Pilarin Sanclemente, Carlitos Gaynes, Beni Deus, Manuel Alexandre, José Luis, Lopez Vasques, Josefina Serratosa, Matilde Muñoz Sampedro, Emilio Santiago, Rafael Bardem.

SIERRA MALDITA - *Origine*: Spagna - *Produzione*: Almasirio de Cinematografia - *Soggetto*: Alfonso Paso e J. B. Dibildos - *Sceneggiatura*: Fernando Merino - *Regia*: Antonio del Amo - *Supervisione*: Aselo Plaza - *Fotografia*: Eloy Mella, Sebastian Perera - *Scenografia e costumi*: Eduardo Torre de la Fuente - *Musica*: Jesús Romo - *Attori*: Ruben Rojo, Lina Rosales, José Guardiola, José Sepúlveda, Manuel Zarzo, José Latorre.

LA JUNGLE DES MERS - PALAIS DE CORAIL - LES VISITEURS D'EPAVE (Documentari subacquei, in Gevacolor) - *Origine*: Francia - *Produzione*: Pierre Bartoli - *Regia:* Dimitri Rebikoff - *Supervisione:* Jvon Collet.

KAMI SHIBAI - *Origine*: Francia - *Produzione*: Del Duca Films, Paris (nella serie « Mondes et visages ») - *Regia*: Gilles Boisrobet.

MARTIN LUTHER - *Origine*: U.S.A. - Germania Occidentale - *Produzione*: Lothar Wolff-Louis De Rochemont Associates, in collaborazione con Lutheran Church Productions e Luther Film Gesellschaft M.B.H. - *Soggetto e sceneggiatura*: Allan Sloane, Luthar Wolff, con la collaborazione del dott. Jaroslav Pelikan e del dott. Theodore G. Trappert - *Regia*: Irving Pichel - *Fotografia*: Joseph C. Brun - *Scenografia*: Fritz Maurischat, Paul Markwitz - *Musica*: Mark Lothar - *Attori:* Nial Mc Ginnis, John Ruddock, Pierre Lefèvre, Gui Verney, Alastair Hunter, David Horne, Fred Johnson, Philip Leaver, Egan Strihm, Alexander Gange, Irving Pichel, Leonard White, Hans Lefèbre, Annette Carell.

UNSTERBLICHEN MOZART - *Origine*: Austria - *Produzione*: Thalia Film, G.M.B.V. - *Regia*: Alfred Stögen - *Fotografia*: Sepp Ketterer - *Musica*: W. A. Mozart - *Attori*: Hilde Güden, Emmy Loose, Hilde Zadek, Paul Schöffer, Peter Klein, Wilma Lippi, Rudolf Christ, Ludwig Weber, Carla Martinis.

La mostra retrospettiva del cinema tedesco

« *Quando si parla, all'estero o in Germania, dei films tedeschi del periodo muto classico, si usa immediatamente lo slogan* espressionista; *è infatti raro che ci si renda conto delle molteplicità delle influenze che rivela l'arte cinematografica tedesca. La retrospettiva del film tedesco organizzata a Venezia in occasione della Biennale di quest'anno, ha precisamente lo scopo di dimostrare quanto sia stata varia l'arte cinematografica tedesca* ».

Cosí Lotte Eisner, in un opuscolo d'occasione, ha chiarito il fine specifico della rassegna retrospettiva che la Mostra d'arte cinematografica di Venezia ha dedicato qust'anno al cinema tedesco muto. La scelta dei film si è ispirata appunto a tale criterio. E' per questa ragione, spiega Eisner, che al posto del solito *Gabinetto del dr. Caligari*, è stato presentato un film anteriore e meno noto come *Der Student von Prag*. Il criterio ci sembra senz'altro valido e accettabile, proprio perché tiene conto di quelle che sono purtroppo le condizioni attuali della cultura cinematografica e cerca di ovviare alla sua remora maggiore che è l'inaccessibilità dei films d'archivio. Se mai, si può lamentare che il criterio non sia stato seguito fino in fondo e che al posto di *Der letzte Mann*, opera già abbastanza conosciuta, anche in Italia, e di primo piano in seno al « Kammerspiel », non sia stato scelto qualche altro film meno noto, come, per esempio, quelli di Lupu-Pick che, a quanto ci risulta, non sono mai stati proiettati nel nostro paese, con le conseguenze culturali (o meglio inculturali) che si possono facimente immaginare. Si può rimpiangere anche, ovviamente, la mancanza di altre opere significative, fra cui, per esempio, quelle di Dupont e Pabst, ma è presumibile che tale deficienza sia dovuta a ragioni d'organizzazione e di calendario non imputabili agli ordinatori della rassegna, la quale appare, in sostanza, rispondente al proprio assunto e, nonostante tutto, estremamente concreta e interessante.

I film presentati — *Carmen* e *Die Puppe* di Lubitsch, *Der Stu-*

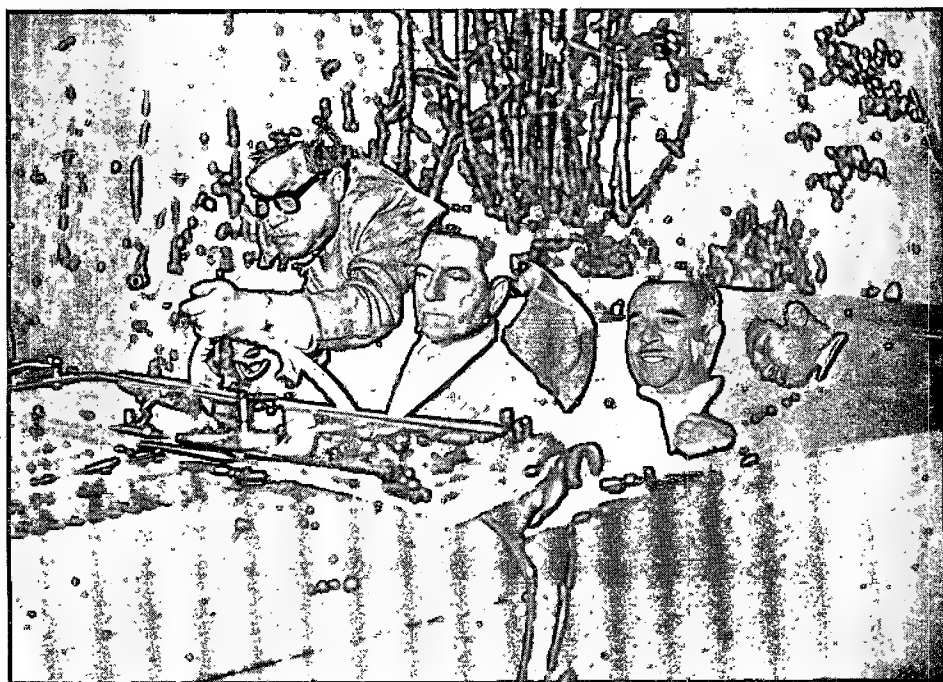
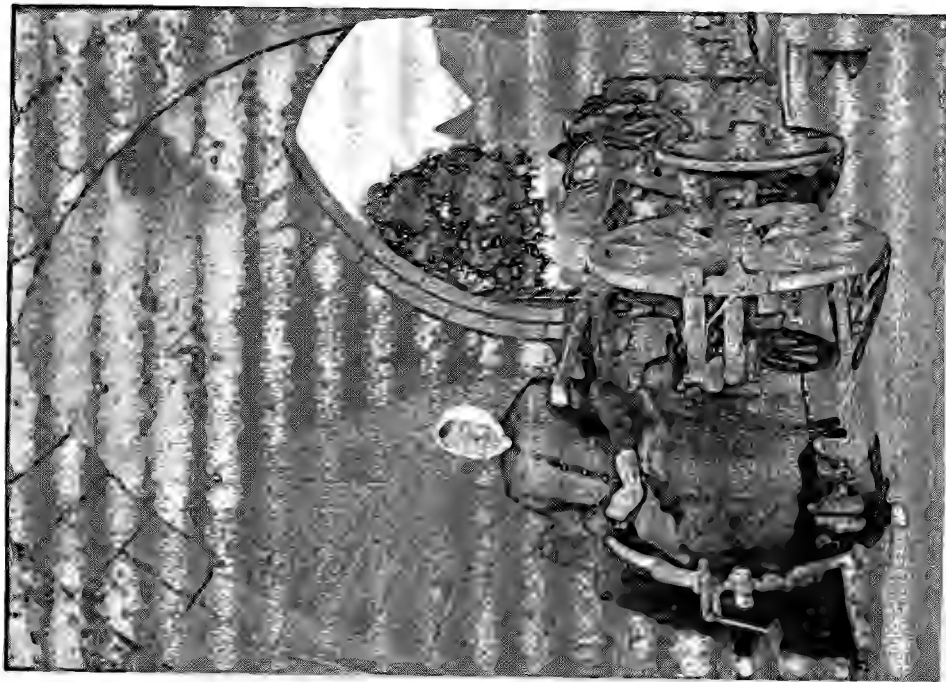
dent von Prag di Stellan Rye, *Der müde Tod* di Lang, *Orlacs Hände* di Wiene, *Der letzte Mann* di Murnau, *Menschen am Sonntag* di Siodmark e E. G. Ulmer, *Berlin-Sinfonie einer Grosstadt* di Ruttmann — offrono infatti occasione e materia per un ripensamento di tutta la storia del cinema tedesco, di cui essa pone in rilievo appunto la molteplicità delle esperienze.

Nel divenire del cinema mondiale, negli anni fra il 1913 e il 1930, il cinema tedesco occupa una posizione centrale e svolge una funzione essenziale di coordinamento e d'integrazione. Le sue ricerche non sono mai isolate, né casuali, ma si riallacciano ai movimenti piú vivi delle altre cinematografie, si inseriscono in uno sviluppo storico piú vasto che si alimenta ai fermenti piú concreti dello spirito dell'epoca. Cosí, l'espressionismo riprende i motivi di reazione alla narrativa griffithiana (derivata, questa, dalla letteratura vittoriana e maturata lungo l'evoluzione della « poursuite » dei primitivi) che già erano attivi nel cinema scandinavo. La lezione narrativa degli svedesi differiva infatti notevolmente da quella di Griffith: all'andamento scattante e monodico, verticale, della « poursuite » i nordici contrapponevano un racconto orizzontale, disteso, basato su una struttura a piani multipli (all'azione reale si sovrapponeva talvolta il « pensato », la « rievocazione », ecc.). L'espressionismo rivive quest'assunto portandolo all'esasperazione.

Der Student von Prag, di Stellan Rye, opera che si colloca sulla soglia dell'espressionismo, sottolinea appunto chiaramente il significato narrativo dell'esperienza espressionistica, che fu anzitutto una rivoluzione soggettistica; è questo un aspetto del fenomeno che viene generalmente sottovalutato o addirittura ignorato, a vantaggio dell'aspetto figurativo, piú appariscente e risaputo. La storia tempestosa del giovane studente praghese, col suo sdoppiamento di personalità, la sua atmosfera allucinata, la sua psicomachia elementare (e talora plateale), precorre, o meglio introduce, i piú tipici soggetti espressionistici, fino alla vicenda delirante del Dr. Caligari. Essa non mancò infatti di produrre un'enorme impressione sul pubblico dell'epoca che fu colpito dalla sua originalità rivoluzionaria. Confluiva nell'esperimento di *Der Student von Prag* il fermento della cultura espressionistica, allora nella sua piena espansione, la suggestione del « Deutsches Theater » dove Reinhardt conduceva le sue eclettiche ricerche già dal 1905. Paul Wegener, protagonista del film, era stato infatti attore di classe sotto la direzione di Reinhardt. Rimane controverso il problema della partecipazione alla regia di Wegener, che l'anno dopo dirigerà *Golem*. C'è chi tende ad escludere tale collaborazione (come il « credit » che appare nell'opuscolo summenzionato, curato presumibilmente da Lotte Eisner e H. W. Lavies, due autorità in materia). Tuttavia

LUIGI ZAMPA: *La romana* (Italia)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (Italia)

EDWARD DMYTRYCK: *The Caine mutiny* (U.S.A.)

JACQUES BECKER: *Ne touchez pas au grisbi* (Francia)

ROBERT HAMER: *Father Brown* (Gran Bretagna)

HEINOSUKE GOSHO: *Osaka no yado* (Giappone)

ALFREDO B. CREVENNA: *La rebelion de los colgados* (Messico)

CARL GYLLENBERG: *Som i drömmar* (Svezia)

sembra credibile che il Wegener (attore già illustre e presumibilmente dotato già allora di velleità registiche), abbia in qualche modo influito sulla regia, anche senza parteciparvi formalmente.

Der Student von Prag, girato nel 1913, contribuisce anche, con la sua data, a sfatare il grossolano pregiudizio, specialmente diffuso in certa pseudo cultura che cede a sollecitazioni di cronaca, che l'espressionismo sia il prodotto dei rivolgimenti sociali del dopoguerra tedesco. In realtà, il movimento espressionistico aveva già raggiunto la sua maturità nell'anteguerra (« Der Blaue Reiter » è del 1912 e dello stesso anno è « Il mendicante » di Sorge); per cui è vero il contrario: sono gli avvenimenti del dopoguerra che derivano da quelle esigenze rivoluzionarie che l'espressionismo aveva espresso in anticipo e aveva contribuito a diffondere. Nel cinema, lo sviluppo fu piú lento, è vero, ma ciò dipende unicamente da ragioni di prospettiva spettacolare (il cinema è infatti sempre in ritardo di fronte ai fenomeni spirituali perché deve prima attendere che il gusto delle masse si orienti verso di essi); comunque l'inizio di questo sviluppo, o almeno la sua impostazione, è, con *Der Student von Prag,* quasi contemporaneo all'acme del movimento.

Questo film, diretto dal danese Stellan Rye, documenta anche, eloquentemente, l'influsso nordico. Scrive Lotte Eisner:

« *A quell'epoca un gran numero di danesi, registi e attori, lavoravano nei teatri di posa tedeschi. E' difficile dire oggi quale delle due influenze prevalse. Ma una cosa è certa ed è che il film tedesco subí egualmente questa influenza e si vedrà che in fondo i registi nordici saranno essi stessi influenzati dallo stile tedesco. Comunque sia, in* Der Student von Prag *troviamo ancora nella sua piena espressione l'amore nordico della natura, del paesaggio vero, che l'espressionismo soppianterà a vantaggio del paesaggio artificiale, ricostruito in teatro di posa* ».

Accanto al paesaggio naturale, il regista insiste però sul paesaggio urbano, ci conduce nel cimitero ebraico e in certe tortuose viuzze di Praga che, benché vere, hanno un certo sapore espressionistico. Del resto, Praga sembra evocare di per se stessa un clima di suggestioni espressionistiche; non per niente è stata uno dei centri piú vivi del movimento, patria di Franz Kafka, di Max Brod, di Gustav Meyrinck che vi ambienta il suo *Golem,* altro tema classico che sarà ripreso da Wegener (e forse l'idea gli venne proprio a Praga, mentre girava con Stellan Rye).

Ma, mentre nel *Golem* di Wegener, come dice Carl Vincent « *in qualche particolare della scenografia e nella composizione del personaggio dell'automa liberatore, veniva accennato un principio di deformazione espressiva* », in *Der Student von Prag* la tematica espressioni-

stica si traduce in un assoluto realismo ambientale. Siamo dunque ancora ben lontani dalla scenografia contorta di *Caligari*. Ciò pone un problema fondamentale per lo studio dell'espressionismo: quello dei rapporti fra narrazione e figurazione. Può sussistere un espressionismo senza deformazione figurativa? Sembra di sí, sopratutto se si considera l'aspetto narrativo dell'espressionismo, cui si accennava dianzi. La Eisner ricorda del resto che « *se si eccettua* Caligari, *i due altri films di Robert Wiene,* Genuine *(1920) e* Raskolnikoff *(1922) e l'ultimo episodio di* Wachsfigurenkabinett *(1924) di Paul Leni, è raro trovare degli elementi puramente espressionistici nei films tedeschi del periodo classico. Tutte le influenze vi si mescolano e vi si trasformano* ». *Der Student von Prag* si può dunque a ragione considerare l'opera iniziatrice, o quanto meno introduttiva dell'espressionismo cinematografico e, come tale, opera sostanzialmente di transizione, il cui apporto innovatore si mescola ad elementi tradizionali. Ciò non di meno è un film suggestivo che conserva ancor oggi, se collocato nella prospettiva del tempo, una sua forza spettacolare, romantica e pittoresca, e una sua elementare coerenza.

Der müde Tod di Fritz Lang, del 1921, è un'altra opera pochissimo nota nel nostro paese, la cui proiezione è apparsa quindi provvidenziale. Essa riconferma la posizione particolare e marginale, per non dire tangenziale, che Lang occupa in seno all'espressionismo. In questo come negli altri suoi films dell'epoca, egli tende a un simbolismo figurativo che si esprime, al di fuori di ogni deformazione, in un'assoluta stilizzazione fotografica, scenografica, recitativa. Esso riconferma anche la prevalenza, nell'ispirazione di Lang, del dato luministico che attinge largamente (specialmente nell'episodio veneziano) alle esperienze del « Deutsches Theater » e che costituisce forse il suo legame piú vivo coll'espressionismo. Dal punto di vista narrativo, *Der müde Tod* accentua invece il distacco di Lang dagli schemi espressionisti. La sua sensibilità appare piú vicina alla dinamica griffithiana, agli effetti di « suspense », di cui è qui evidente l'influsso: la struttura narrativa a piani multipli — attinta all'espressionismo — si inserisce in uno schema di racconto verticale, in una costruzione rigorosamente simmetrica (un prologo, tre episodi, un epilogo) e sapientemente graduata nei suoi elementi emotivi e spettacolari, con effetti di sorpresa e colpi di scena. L'influsso di Griffith si manifesta piú evidente nell'epilogo (l'incendio dell'ospizio, con l'arrivo dei pompieri — tema classico dei primitivi americani — e la bambina in pericolo) di chiaro sapore vittoriano. C'è un netto salto di tono fra questa scena e il rimanente del film. Nel prologo affiora poi un elemento realistico, la presentazione dei notabili del paese, condotta in chiave macchiettistica. Questi precedenti spiegano la facilità e, in un certo senso, la spontaneità con cui Lang

si adeguerà, quindici anni dopo, al realismo americano e alla meccanica del « giallo ».

Completa e conclude la trilogia espressionista *Orlacs Hände* di Robert Wiene, del 1925, che assieme a *Wachsfigurenkabinett* di Leni, dell'anno prima, documenta la fase terminale del movimento, tendente a un eclettismo prevalentemente basato su un repertorio di effetti esteriori. Nel film di Wiene, la tematica espressionistica degenera in un gusto grandguignolesco puramente spettacolare.

La tendenza del film storico è esemplificata nella rassegna da *Carmen* di Ernst Lubitsch, del 1918, opera che non sembra tuttavia molto rappresentativa. Il temperamento di Lubitsch, nutrito, specialmente al suo esordio, dell'humour popolaresco berlinese (come ha rilevato la Eisner in un suo studio esemplare) non sembra infatti congeniale al genere storico. Racconta Sigfried Kracauer che quando Davidson della UFA gli propose per la prima volta, nel 1917, di girare dei films storici di propaganda, Lubitsch rispose: « *No, caro direttore, non fa per me. Preferisco continuare con le mie commedie* ». Rispetto alla formula allora in voga, il cui congegno macchinoso si sposava alle atmosfere espressionistiche, i films storici di Lubitsch sembrano differenziarsi per una certa impronta realistica. In *Carmen*, come in altre sue opere (ad eccezione di *Sumurum* e *La moglie del Faraone*) appare infatti irrilevante l'influsso del teatro di Reinhardt (di cui Lubitsch stesso era stato attore) e specialmente di certe ricerche chiaroscurali che invece informano altri films tipici della tendenza — come il *Danton* di Buchowetzki — che avremmo preferito vedere incluse nella rassegna. Da Reinhardt, Lubitsch ha preso tuttavia la tecnica del movimento delle masse che risulta infatti anche in *Carmen* assai scaltrita (si vedono, per esempio, le evoluzioni in profondità dei soldati). Piú consona è forse per Lubitsch l'influenza del film storico italiano, col suo gusto naturalistico e la sua propensione per il « plein air », di cui in *Carmen* non mancano gli esempi. Questo carattere di compromesso costituisce il limite dell'esperienza di Lubitsch nel campo storico, in definitiva piuttosto piatta, lontana sia dalla sua « verve » umoristica abituale, sia dal respiro epico di altre opere del genere. I suoi films storici non piacquero infatti che ai produttori di Hollywood e alla critica nazista, forse proprio per la loro piattezza.

Di intonazione del tutto diversa è *Die Puppe* (1919) opera singolarissima e in un certo senso d'avanguardia (che si può accostare solo a *Die Bergkatze* dello stesso Lubitsch), in cui il suo humour, il suo « touch » incipiente, si esprimono in una favola farsesca, ricca d'intonazioni satiriche, animata da inseguimenti e balletti, con pupazzi, cartoni animati e una scenografia da palcoscenico volutamente accentuata. E' un'opera che fa storia a sé nella sua carriera e in cui il suo

temperamento si esprime liberamente in un racconto di pura fantasia che forse risente, a suo modo, e comunque sempre nei termini d'una trasposizione personale, di certe ricerche figurative e di un certo clima di scatenamento fantastico suscitato dall'espressionismo. Osserva tuttavia la Eisner: « *Si è spesso cercato di stabilire un parallelo tra le quinte di cartone della* Puppe *e le scenografie dipinte di* Caligari, *ma qui, come nella parodia espressionistica di* Die Bergkatze, *Lubitsch cerca soltanto di creare una scenografia divertente* ». E' sopratutto interessante, in quest'opera, l'impiego del balletto, derivato forse come variante originale, come sublimazione, della « poursuite », che precorre chiaramente certe intuizioni clairiane; si veda, per esempio, il balletto dei frati attorno alla bambola in carne ed ossa, che è un momento stupendo.

Il « Kammerspiel » è rappresentato, come s'è detto, da *Der Letzte Mann* di Murnau, del 1924, che documenta eloquentemente la poetica della tendenza, il suo assunto psicologico in polemica con l'impersonalità orfica dei personaggi espressionisti; e, viceversa, la sua sensiblità ancora sostanzialmente espressionistica, nutrita d'un simbolismo enfatico e di larvate deformazioni figurative. Non per niente lo scenarista maggiore del « Kammerspiel », e di questo film di Murnau, come di quelli forse piú tipici di Lupu-Pick, è quel Carl Meyer che era stato il soggettista ufficiale dell'espressionismo e l'autore di *Caligari*. D'altronde, Murnau stesso veniva dal tirocinio espressionistico di *Nosferatu* (1922). Osserva giustamente la Eisner, su *Der Letzte Mann*, che Murnau, col suo « *immenso talento visuale evade dai limiti ristretti del "Kammerspiel"* ». In questo film le affinità espressionistiche sono infatti abbastanza vive, specialmente nelle sequenze oniriche, che contribuiscono anche a rompere l'unità di tempo e di luogo, la rigorosa continuità d'azione che era nelle ambizioni del « Kammerspiel ». Pur nella sua libertà d'impianto narrativo, Murnau aderisce però con assoluta convinzione, e con singolare coerenza di linguaggio, alle premesse psicologiche e intimistiche della tendenza. In *Der Letzte Mann* è infatti portata a un grado di perfezione definitiva quella tecnica del movimento di macchina e dell'inquadratura soggettiva, che era già presente nei films di Lupu-Pick, ma che in realtà rispondeva a una specifica intuizione narrativa di Meyer (il quale già nello scenario di *Sylvester*, realizzato da Lupu-Pick nel 1921, indicava espressamente dei movimenti di macchina). Questa coerenza espressiva fa di *Der Letzte Mann* uno dei capolavori di Murnau. La storia del vecchio portiere d'albergo retrocesso a custode dei gabinetti, il motivo dell'uomo finito, chiuso nella sua solitudine disperata, col solo sfogo della sua delirante immaginazione, nel via-vai affaccendato e impersonale del grande albergo, o nella pettegola promiscuità del casamento di periferia, dalla sinistra prospettiva espressionistica, o in mezzo al traffico vorticoso della grande

città, ricostruito in interni e in esterni, ma con una fedeltà quasi documentaria, raggiunge una sua dolorosa e universale poesia. E' un film cui gli anni non sembrano pesare (se non per certo abbandono melodrammatico nella recitazione di Jannings). Piú si rivedono i suoi films, piú ci si convince della grandezza di Murnau, che appare sempre piú uno dei maggiori registi tedeschi e uno dei massimi poeti dello schermo.

Gli esterni di *Der Letzte Mann,* girati per le vie di Berlino, esprimevano non solo una personale esigenza d'autenticità ambientale (che Murnau appagherà piú tardi in *Moana*), ma una istanza realistica che qualche anno dopo, sotto la spinta della « Neue Sachligkeit », doveva svilupparsi in una tendenza specifica che ha il suo epicentro in alcuni films di Pabst (*Abwege, Das Tagebuch einer Verlorenen*) e di cui *Berlin-Sinfonie einer Grosstadt* di Ruttmann e *Menschen am Sonntag* di Siodmak e E. G. Ulmer, che completano la rassegna, rappresentano l'estremo sviluppo documentario. E' singolare che queste opere — che pur si differenziano alquanto dall'espressionismo e dal « Kammerspiel » — nascano anch'esse dalla fantasia proteiforme di Carl Meyer. Un giorno, mentre osservava il traffico di Berlino dall'alto dell'Ufa Palast am Zoo, colpito dalla concretezza umana di quello spettacolo, Meyer ebbe l'idea di un film sulla vita della città: senza trama, puramente documentario. Nacque cosí, nel 1927, *Berlin-Sinfonie einer Grosstadt,* che narra appunto una giornata della capitale tedesca, dall'alba alla notte: si vede la gente che va al lavoro, i negozi che si aprono, le macchine in azione, il pasto di mezzogiorno, ecc., poi, la sera, le strade che si illuminano, i locali notturni, ecc. Non accade niente, non ci sono protagonisti, le riprese sono tutte effettuate dal vero, l'operatore Karl Freund camminava per la strada con la macchina da presa nascosta dentro una scatola (vengono in mente le teorie di Zavattini).

Questo assunto di cogliere la vita vissuta aveva un precedente diretto nel « Cine-occhio » di Dziga Vertoff, cui si conforma il metodo di Ruttmann di comporre le sue inquadrature documentarie con un montaggio molto libero che dà degli avvenimenti una visione sostanzialmente liricizzante.

Come già il « Kammerspiel », anche questo documentarismo tedesco si rifà ad una sensibilità in parte ancora espressionistica, legata a procedimenti essenzialmente simbolistici. Ruttmann, che proviene dal film astratto, non descrive le cose, ma le sublima in una composizione sinfonica, astrattizzante. Per rendere, per esempio, l'avvenimento del pasto di mezzogiorno, egli mostra dapprima uno che mangia, poi il dettaglio d'un piatto, poi una cucina di ristorante, poi un altro che mangia, ecc. il tutto composto in un montaggio di analogia o, piú raramente, di contrasto, specificamente graduato nella lunghezza dei

vari pezzi. Talvolta l'avvenimento è liricizzato in una sinfonia che si conclude con una breve sequenza astratta, di elementi puramente geometrici. Qualche volta il montaggio si basa su una contrapposizione dialettica, a sfondo sociale. E' noto che Meyer — che forse puntava a una piú aperta e approfondita analisi umana e sociale — criticò il film di Ruttmann e il suo metodo lirico, che accusò di superficialità. Effettivamente l'opera, nella sua monotonia iterativa e nella sua studiata cadenza metrica, finisce per ingenerare un certo effetto di freddezza meccanica. Nel suo assoluto distacco dalla materia (distacco che gli permetterà di passare indifferentemente dal film astratto al documentario di propaganda nazista), Ruttmann non coglie che di rado un sentimento concreto.

Alquanto diverso è *Menschen am Sonntag*, del 1930, in cui l'evidente influsso della formula di *Berlin* s'inserisce in un vivo substrato intimistico, di lontana derivazione « Kammerspiel ». Qui l'aria è diversa, l'analisi documentaristica muove sempre da uno stato d'animo. Il soggetto, di Billy Wilder, è basato su una storia tenuissima: il « week-end » di due coppie, una gita in campagna. L'azione si apre il sabato pomeriggio, le strade semivuote, dominate dagli spazzini, il caldo, la noia, poi, la domenica, i trams pieni di gente, il bagno sul lago, un amplesso sull'erba, infine, il ritorno in città, velato di tristezza. C'è un abbozzo di analisi psicologica, un disegno preciso di stati d'animo, che si esprime talora con notazioni delicatissime (come la scena d'amore, pudica e malinconica).

L'espressionismo appare ormai lontano. E' l'anno di *Kameradschaft* di Pabst: l'evoluzione realistica ha ormai raggiunto nel cinema tedesco uno sviluppo concreto e consapevole (che sarà poi prematuramente troncato dall'avvento del nazismo). Con *Meschen am Sonntag*, anche l'intimismo del « Kammerspiel » esce dal chiuso delle classiche quattro pareti e con ciò dai teatri di posa, affronta ambienti e temi nuovi. Dall'espressionismo al « Kammerspiel », dal « Kammerspiel » al realismo: il ciclo è completo. Fra *Der Student von Prag* del 1913 e *Menschen am Sonntag* del 1930, quale ricchezza di esperienze nello spazio d'una sola generazione!

Si può dunque concludere che la rassegna indetta dalla Mostra, pur nella sua brevità, ha sostanzialmente conseguito il suo scopo, che era appunto quello di esemplificare sinteticamente il divenire delle tendenze nella storia del cinema tedesco muto.

Franco Venturini

Variazioni e commenti

Ricordo di Brancati.

Nel periodo tra le due guerre, ripetendo un itinerario che era già stato di Verga, De Roberto, Capuana e Pirandello, assommò a Roma dalla Sicilia orientale un gruppo di scrittori giovani che riportavano un mordente, una intemperanza e uno spirito anti-conformista che era stato di quei maggiori e in definitiva rimaneva come un elemento caratteristico della intellettualità siciliana.

Non sembri strano l'accenno all'anti-conformismo a proposito di uomini che accettarono, almeno nei primi tempi, con entusiasmo la dottrina e la prassi fascista e in gran parte si radunarono intorno al piú illustre allora dei catanesi a Roma, precisamente l'Interlandi, di cui rimane nota l'intolleranza razzista del « Tevere » e la rettorica contenutistica di « Quadrivio ».

Infatti quella adesione che per altri scrittori e giornalisti del tempo non era che un comodo servilismo e una accettazione di prebende (tanto che molti di essi ai primi bagliori del 1945 passarono disinvoltamente ad altre fedi culturali e politiche) per alcuni di quei giovani siciliani era la ricerca di un impegno concreto, l'esigenza di reagire alle astrazioni intellettualistiche e post-romantiche a cui era giunta la letteratura italiana negli anni del primo dopoguerra con un accordo di moralità e di passioni vive e immediate.

Diverse vie e diversi destini hanno caratterizzato l'evolversi di uomini che a poco a poco in un ambiente piú filtrato e disincantato poterono affermare la loro personalità, ma l'umore nativo, l'umanità un po' ironica e un po' dolente della « intelligenza » siciliana rimane in alcuni dominante come in Brancati ed è il carattere di altri che non hanno raggiunto uguale fama, come i Prestinenza, i Patané, i Nicolosi.

Brancati trova subito i temi dominanti della sua poetica. Dopo « Piave » e « L'amico del vincitore » il fascismo non lascia piú tracce positive e dirette nella sua opera e resta come un motivo di negazione e di satira amara, che costituisce in un certo senso l'unico motivo

drammatico di quell'opera, accanto alla tarda grecità fallica del motivo sessuale, in cui il sale attico, proprio dei siciliani di oriente, rivela tutto il suo comico sapore.

C'è nell'antifascismo di Brancati qualcosa di piú che il ritrovamento di una nuova posizione politica con la conseguente intransigenza dei neofiti, pronti a flagellarsi e a flagellare in misura maggiore del precedente esaltare ed esaltarsi. C'è l'amarezza delle delusioni che seguono ai sogni dell'adolescenza, il dolore meravigliato e chiuso di chi al posto della certezza e della riposante fiducia trova l'instabilità dell'egoismo umano e l'inganno degli interessi.

In tal senso la colorita satira de « Il vecchio con gli stivali » va al di là di una bonaria superficie, composta di notazioni di costume.

Al calore degli anni giovanili subentrerà in Brancati un certo complesso di auto-controllo, di voluta e di staccata ironia sí da impedire alla sua satira del costume politico fascista il colore di un nuovo impegno sociale e morale, la partecipazione totale alle vicende di un tempo in crisi.

Nell'animo dello scrittore talvolta occhieggia un senso di irritazione, quasi per una delusione patita la cui ferita non si rimargina, e ciò finisce per rendere i personaggi marionettistici e le situazioni forzatamente farsesche e comiche. Ma a rivelare il Brancati come scrittore sarà l'altro motivo, da cui non è lontana la trama un po' oscura di altri complessi: il motivo fallico.

Già ne avevamo vista una prova in « Singolare avventura di viaggio », un breve romanzo che non si trova nella bibliografia accettata dallo scrittore, in cui la sensualità raggiunge termini ossessivi e tenta di riscattarsi dall'oscenità in confuse considerazioni moraleggianti; ma il libro che rivelerà, in termini spontanei e assolutamente nuovi alla letteratura italiana quell'antico tema, è « Don Giovanni in Sicilia », un'opera che certamente verrà ricordata dagli storici della letteratura per la felicità di ispirazione, per la rappresentazione immaginifica ma tuttavia puntuale di cose, ambienti e personaggi, per la rivelazione di un clima e di una atmosfera che rimarranno tra i contenuti piú vivi della nostra poesia.

Catania, con le strade nere di pietra lavica e i palazzi barocchi, con il suo vocio festoso, la sua sensualità e il suo humour naturale, appare limpida nel romanzo di Brancati con il suo vulcano in fondo alla lunghissima Via Etnea, cosí come la scopre chi giunge dal mare, appena dissolte le prime nebbie mattutine.

Brancati, sgombro da ogni preoccupazione intellettualistica, qui confessa la sua città, i suoi amici, se stesso e si rivela narratore originale ed autentico.

Il piú recente « Il bell'Antonio » ha la medesima cornice ma in

un certo senso anche qui un po' strani complessi, un po' il facile impressionismo bozzettistico non permettono al libro di raggiungere la felice vena narrativa del « Don Giovanni ». Tuttavia, finché il motivo sessuale resta accanto alla Sicilia e ai siciliani, si sente la verità della ispirazione del narratore, il risultato di una esperienza e di una commozione; ma quando, come ne « La governante » — una commedia mai rappresentata per ragioni di censura — il sensualismo, diremo regionale, di Brancati si inurba nelle elaborate giustificazioni moralistiche di una deviazione, allora ritorna quella rigidità intellettualistica e meccanica che ritrovammo nella satira del costume politico. In un certo senso « La governante » si ricollega per il suo aspetto gnomico a « Singolare avventura di viaggio ».

L'opera letteraria di Vitaliano Brancati si configura quindi nel dramma di una vivacità naturale, di una potenza rappresentativa piena di capacità individuatrici, e ricca di umore; che si raggela in posizioni culturali ed astratte che finiscono per rallentarne lo slancio e talvolta quasi soffocarne la vitalità.

L'opera del compianto scrittore siciliano in campo cinematografico non è che una proiezione di quanto abbiamo notato in campo letterario. Il motivo della critica anti-fascista e in genere di costume è piú presente del tema sessuale, che appare in qualche gag *o in qualche battuta delle sceneggiature a cui lo scrittore collaborò.*

Indubbiamente al successo di Anni difficili *molto contribuí la collaborazione del carattere un po' sferzante di Brancati con la bonarietà di uno Zampa, mentre nel recente* Anni facili *il moralismo, che fu uno degli impedimenti all'arte brancatiana, non trova alcuna umanizzazione nella regia dello stesso Zampa e finisce per risolversi in una continua incertezza tra il catonismo e il qualunquismo. Ma se le diverse figure, tipizzazioni e ambienti ritornano alla felice memoria isolana il clima del film si riprende in una sua accettabile naturalezza.*

A numerose sceneggiature partecipò il Brancati, che ebbe la rara dignità di non apparire, come altri letterati, un uomo occasionale di cinema, che del cinema si volesse servire per motivi strettamente pratici, ma uno scrittore che al cinema credeva come ad un mezzo narrativo di piú immediata e suggestiva efficacia. Ne sono prova le molteplici opere nelle quali portò la sua finezza, il suo gusto, la sua sensibilità di uomo di validi ed antichi studi.

I dialoghi di alcuni film di Rossellini, tra cui il recente Viaggio in Italia, *risentono di una proprietà di linguaggio e di uno stile che appartengono allo scrittore, i cui interessi spirituali, se furono limitati, cionondimeno si individuarono e si approfondirono in opere che sia nel*

campo della narrativa che in quello del cinema rimangono testimonianze di un ingegno e di una coscienza, di cui oggi molti a ragione lamentano la dolorosa ed improvvisa scomparsa.

Giuseppe Sala

Filmografia di Vitaliano Brancati.

1942 - DON CESARE DI BAZAN - *Produzione*: Elica-Artisti Associati - *Soggetto*: da una commedia di Dumanois e Denery - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Riccardo Freda, Cesare Zavattini - *Regia*: Riccardo Freda.

LA BELLA ADDORMENTATA - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: dalla commedia di Rosso di San Secondo - *Sceneggiatura*: Umberto Barbaro, Vitaliano Brancati, Luigi Chiarini - *Regia*: Luigi Chiarini.

GELOSIA - *Produzione*: Cines-Universalcine - *Soggetto*: dal romanzo « Il Marchese di Roccaverdina » di Luigi Capuana - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Angelo Besozzi, Vitaliano Brancati, Sandro Ghenzi, Gino Sensani - *Regia*: Fernando Maria Poggioli.

1943 - SILENZIO, SI GIRA - *Produzione*: Itala Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Vitaliano Brancati e Cesare Zavattini - *Regia:* Carlo Campogalliani.

1947 - ANNI DIFFICILI - *Produzione*: Briguglio Film, Fincine - *Soggetto*: dal racconto « Il vecchio con gli stivali » di Vitaliano Brancati - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Franco Evangelisti, Enrico Fulchignoni - *Regia*: Luigi Zampa.

1948 - FABIOLA - *Produzione*: Universalia - *Soggetto*: dall'omonimo romanzo del Cardinale Wiseman - *Sceneggiatura*: Alessandro Blasetti, Jean George Auriol, Vitaliano Brancati, Emilio Cecchi, Diego Fabbri, Cesare Zavattini - *Regia*: Alessandro Blasetti.

1949 - E' PIU' FACILE CHE UN CAMMELLO... - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Suso Cecchi D'Amico, Diego Fabbri, Giorgio Moser, Henry Jeanson - *Regia*: Luigi Zampa.

1950 - L'EDERA - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: dal romanzo di Grazia Deledda - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Augusto Genina - *Regia*: Augusto Genina.

VULCANO - *Produzione*: Panaria Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Piero Tellini - *Regia*: William Dieterle.

1951 - GUARDIE E LADRI - *Produzione:* Ponti De Laurentiis - Golden Film - *Soggetto*: Piero Tellini - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Steno e Monicelli - *Regia*: Steno e Monicelli.

SIGNORI IN CARROZZA! - *Produzione*: Forges Davanzati - Lux Film France - *Soggetto*: Age e Scarpelli - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Age e Scarpelli, Mino Maccari, Luigi Zampa - *Regia*: Luigi Zampa.

1952 - ALTRI TEMPI - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: racconti italiani dell'800 - *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Alessandro Blasetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercati, Turi Vasile, Giuseppe Zucca - *Regia*: Alessandro Blasetti.

LA FIAMMATA - *Produzione*: Cines - *Soggetto*: dal dramma omonimo di H. Kistemaekers - *Sceneggiatura*: Leonardo Benvenuti, Alessandro Blasetti, Vitaliano Brancati, Luigi Chiarini, Filippo Mercati - *Regia*: Alessandro Blasetti.

TRE STORIE PROIBITE - *Produzione*: Electra - *Soggetto*: (1° e 2° episodio) Vitaliano Brancati, (3° episodio) Sandro De Feo e Ivo Perilli - *Sceneggaitura*: Augusto Genina, Vitaliano Brancati, Ercole Patti, Mino Maccari, Sandro De Feo, Ivo Perilli - *Regia*: Augusto Genina.

DOV'È LA LIBERTÀ - *Produzione*: Ponti - De Laurentiis - *Soggetto e sceneggiatura*: Roberto Rossellini, Vitaliano Brancati, Antonio Pietrangeli, Vincenzo Talarico - *Regia*: Roberto Rossellini.

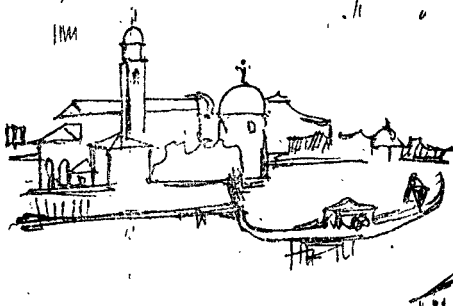
1953 - ANNI FACILI - *Produzione*: Ponti - De Laurentiis - *Soggetto*: Vitaliano Brancati - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati e Luigi Zampa - *Regia*: Luigi Zampa.

L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU' - *Produzione*: Rosa Film - *Soggetto*: dalla commedia di Luigi Pirandello - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Steno - *Regia*: Steno.

QUESTA E' LA VITA (3° episodio) - *Soggetto*: dalla novella « La patente » di Luigi Pirandello - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati e Luigi Zampa - *Regia*: Luigi Zampa.

VIAGGIO IN ITALIA - *Produzione*: Titanus - *Soggetto e sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Ennio Flaiano, Turi Vasile - *Regia*: Roberto Rossellini.

1954 - L'ARTE DI ARRANGIARSI - *Produzione*: Documento Film - *Soggetto*: Vitaliano Brancati - *Regia*: Luigi Zampa (in corso di realizzazione).

(*A cura di* **Fabio Rinaudo**)

I LIBRI

Blibliografia generale del cinema, a cura di CARL VINCENT, Riccardo Redi e Franco Venturini - Collana di «Bianco e Nero» - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.

La delicata e melanconica suite di ricordi — *Réflexion faite* — che René Clair dedica al cinema, per servire alla sua storia dal 1920 al 1950, è tutta sotto il segno del carattere effimero di quest'arte e della sua perpetua involuzione nell'ombra senza fondo. Il Lido di Venezia— e cioè il luogo ove il film celebra ogni anno la sua sagra ufficiale — è pur sempre una duna, scriveva Volfango Goethe, dove il mare accumula una grande quantità di sabbia che il vento si incarica di distribuire qua e là e dove un monumento poco sollevato da terra viene in pochi istanti interamente coperto.

Che se il film può esser ritenuto un testimonio incorruttibile che ci restituisce l'aspetto del passato, senza i ritocchi che vi apporta la nostra memoria, le figure che passano sullo schermo raggiungono il reame delle ombre piú rapidamente dei corpi che le hanno incarnate. Esse brillano alla luce della lampada magica, come farfalle di notte, e come queste sono destinate a scomparire. Al certo è proprio questo rapido allontanamento nel tempo che, per molti spettatori, conferisce ai film una parte della loro attrattiva poetica, ma forse essi sono abbastanze le vittime della loro allucinazione sentimentale quando vedono la *Morte* celebrare le sue vacanze sul bianco sudario dello schermo, attraverso le sedute retrospettive. Oppure hanno ragione i minori degli anni venti i quali si dimenano sulle sedie, non potendone piú dal ridere, a proposito dell'enfasi di *Cabiria* o dei ludi erotici di Lyda Borelli?

O è infine il caso di constatare che forse hanno torto gli uni e gli altri, giacché le pellicole mute non vengono mai presentate con la originaria cadenza delle sedici immagini per secondo, ma con quella delle ventiquattro del tempo sonoro, in modo che l'*Assassinio del Duca di Guisa* viene eseguito col ritmo delle scene comiche finali?

E allora di fronte a questo equivoco dei sensi e della immaginazione come ritrovare il punto o il momento giusto di riferimento obiettivo?

Ma questo, secondo Clair, neanche rappresenta la svolta essenziale. Per lo meno nelle condizioni attuali della tecnica qualunque opera del cinema è condannata a non durare oltre un certo numero di anni perchè lo stesso negativo è destinato a farsi sempre piú inconsistente, a divenire cioè un fantasma di fantasmi fino al momento in cui non sarà piú possible cavare dalla sua materia fragile, trasparente e rigida come un cristallo, la labile essenza della vita che un giorno ne riempí i vivaci fotogrammi. In altri termini un film si accinge a morire di cachessia o a trasformarsi in un cimitero di titoli, che non dicono piú niente a nessuno. Forse — aggiunge Clair — questo dipende dal fatto che noi conosciamo, per ora, solo l'età ingrata del cinema. Che tutte le nostre opere sono destinate a scomparire in un certo numero di stagioni. Che siamo le generazioni sacrificate di artigiani, i lavori dei quali non hanno alcuna probabilità di sopravvivere. Oppure potrebbe darsi, egli conclude, che per cambiamento della tecnica venga profondamente alterata la nozione stessa dello spettacolo cinematografico, come oggi è da noi inteso, in modo che le generazioni future non sapranno neanche spiegarsi bene di che cosa si tratti, al punto che qualcuno si domanderà: ma in fondo che cosa volevano i nostri antenati quando parlavano di questi film? E che cosa era quest'arte cinematografica che aveva tanto posto nella loro vita?

* * *

Per quanto tutte queste riflessioni di Clair ci appaiano formulate sotto un profilo eccessiavmente pessimista, a meno che esse non rappresentino una sorta di civetteria da parte di uno dei tre o quattro autori dello schermo destinati a lungamente durare, la illazione finale che sarebbe dato ricavare dovrebbe essere la seguente: che la storia del cinema è forse capace di sopravvivere al cinema e che un giorno questo potrà essere ricordato solo come un fenomeno di cultura, della moda e del costume, le cui uniche fonti superstiti potrebbero essere quelle scritte.

Una bibliografia generale del cinema diverrebbe in tale ipotesi qualche cosa di essenziale nella storia della civiltà; e allora non si può essere abbastanza grati a Carl Vincent di averne compilata una, con l'assistenza di Riccardo Redi e Franco Venturini e la collaborazione di un piccolo stuolo di studiosi raggruppati attorno al Centro Cinematografico dell'Università di Padova, davvero esemplare, per venire incontro alle difficoltà che si incontrano a proposito dei relativi argomenti storici, scientifici, artistici, economici, tecnici, giuridici e

sociali, al momento di scoprire e scegliere il materiale informativo teorico e critico necessario alla preparazione dei lavori e alle dissertazioni sui diversi aspetti e caratteri dei film e della loro evoluzione e proiezione sul piano della cultura.

Non che non esistessero già in precedenza — come dichiara lo stesso autore nella prefazione — lavori del genere; ma questi appaiono quasi sempre limitati alle produzioni di un solo paese e di un solo argomento (per es.: quello dei *Documenti d'arte*) mentre invece l'opera del Vincent è la prima che offra un vasto panorama d'insieme su tutta la materia storica e critica, e che quindi per l'ampiezza, la molteplicità delle fonti considerate e per lo stesso metodo di classificazione netto, chiaro e preciso si dimostra di una importanza fondamentale, come ho potuto personalmente constatare a proposito della mia *Storia del cinema muto* (in corso di stampa presso l'editore Giannini) la quale è dedicata non solo ai lettori specialisti, ma al pubblico di tutti coloro per i quali questo spettacolo può rientrare nel quadro dei propri interessi culturali.

Al certo Carl Vincent è uno scrittore ormai noto sul piano internazionale degli studi e la sua *Storia del cinema* rappresentò uno dei primi piú riusciti lavori del genere, al tempo in cui tali opere erano dettate dall'amore dell'arte e non dal gusto di esaltare questa o quella dottrina politica. Ai tempi cioè in cui lo stile di un Dreyer poteva esser ritenuto piú interessante dei molti scioperi registrati nei cortometraggi di Carlo Pathé, compreso quello delle balie. Occorre poi essere grati al Vincent e ai suoi collaboratori di aver eliminato tutti gli scritti di cosí detta divulgazione, dovuti alle decine di dilettanti che si occupano di cinema con sufficiente presunzione e di aver conservato solo quei lavori che per la personalità dell'autore rivestono un particolare interesse. L'imponente materiale è raccolto in ventisette classificazioni in modo da rendere la sua consultazione — a parte le inevitabili lacune, confusioni od errori, fatali, direi, in un'opera del genere, dei quali però occorre riconoscere che non se ne riscontrano di veramente gravi — realmente proficua da parte dello scrittore che intende trattare quel determinato argomento. A dare un'idea dello schema generale dell'opera basta enumerarne i capitoli:

1) Opere generali; 2) Storiografia; 3) Estetica e critica; 4) Tecnica; 5) Problemi sociali e morali; 6) Problemi giuridici ed economici; 7) Il cinema e la scienza; 8) Il formato ridotto ed il film d'amatore; 9) Documentazione e antologie; 10) Soggetti e sceneggiature; 11) Libri non classificati.

Tutte le voci sono nella lingua originale senza traduzione quando si tratti di testi inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli. Negli altri casi al

titolo originale segue la traduzione, tranne per un libro armeno il cui testo originale non era facilmente riducibile in caratteri latini. Questo ultimo particolare viene da noi riportato, sovrattutto, per dare l'esempio di quanto e fino a qual punto il Vincent abbia approfondito la vasta materia, anche attraverso apporti della piú ardua provenienza, al fine di documentare il suo scrupolo e la sua coscienza di studioso. Del che noi dobbiamo essergli tanto piú riconoscenti in quanto il piano stesso dell'opera è rivolto a mettere in luce sovrattutto il lavoro altrui in molti campi ove il Vincent ha senza dubbio un ruolo primario.

A nessuno degli intenditori della nostra arte potrà dunque sfuggire l'importanza dell'opera che rappresenta un formidabile strumento di lavoro; e perciò noi non possiamo se non definire certezza, la speranza dell'Autore che la sua iniziativa incontri l'interesse ed il consenso degli studiosi.

Roberto Paolella

SIEGFRIED KRACAUER: *Cinema tedesco (1918-1933)* - (Dal « Gabinetto del Dott. Caligari » a Hitler) - Traduzione di Giuliana Baracco e Carlo Doglio - Mondadori editore, Milano, 1954.

Questo volume è una traduzione della parte fondamentale di « From Caligari to Hitler — A psychological History of the German Film », pubblicato nel 1947 dalla Princeton University Press e dalla Oxford University Press. Il suo autore era stato uno dei migliori giornalisti tedeschi nel periodo precedente il 1933, editoralista alla Frankfürter Zeitung, romanziere e biografo di qualche rinomanza. All'avvento del nazismo si ritirò in esilio volontario, dapprima in Francia, poi negli Stati Uniti, dove, naturalizzatosi, collabora oggi a numerosi giornali e riviste. Il Kracauer non è, per la verità, uno specialista in questioni filmiche ma piuttosto un sociologo, un politico, e se, come nel caso presente, s'interessa a dei fatti e a un'evoluzione culturale, è soprattutto per ricercarvi una argomentazione, una illustrazione per una tesi in rapporto alle loro applicazioni politiche. Lo scopo da cui è stato mosso, nell'immediato dopoguerra, a scrivere « From Caligari to Hitler », lo ha egli stesso definito: *Questo libro* — egli scrive — *non vuole occuparsi unicamente dei film tedeschi presi a sé; ma ha lo scopo di aumentare in modo specifico la nostra conoscenza della Germania pre-hitleriana. E' mia persuasione che attraverso un'analisi dei film tedeschi sia possibile svelare le profonde tendenze psicologiche predominanti in Germania dal 1918 al 1933, tendenze che influirono allora sul corso degli avvenimenti e di cui bisognerà tener conto nell'era post-hitleriana.*

Da tale convinzione, e da tale proposito, il Kracauer deriva poi una deduzione di ordine generale: che il metodo di impiegare i film di una tesi in rapporto alle loro implicazioni politiche. Lo scopo da cui può applicare con successo allo studio del comportamento delle masse sia negli Stati Uniti che altrove.

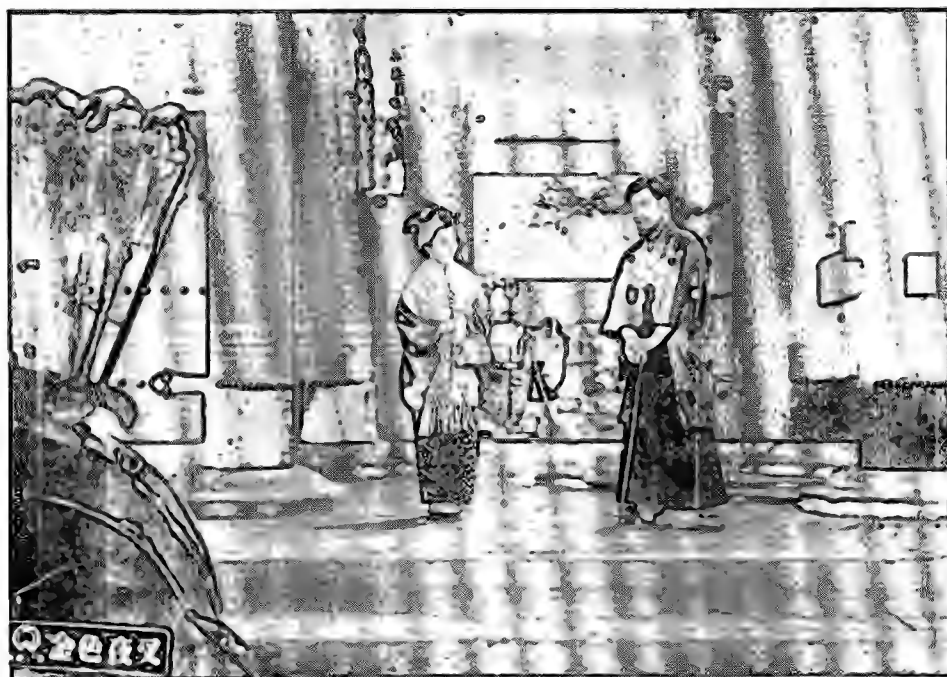
Non si può certo contestare il fondamento della convinzione e della deduzione del Kracauer, che si appoggia, a suo avviso, sulla considerazione che i *film riflettono in modo piú diretto di altri mezzi artistici la mentalità di una nazione, per il fatto che essi sono opere collettive*. Al che si potrebbe aggiungere: e la influenzano, dopo che essa per via degl'interessi commerciali ha influenzato i loro produttori.

L'essenziale dunque, nell'opera, è la dimostrazione di un'idea, di un fatto generale e astratto e delle sue conseguenze concrete; il disegno dell'evoluzione storica del film tedesco non è che secondario o meglio non è che un mezzo. Ciò non impedisce, tuttavia, che il panorama storico che Kracauer ne ha tracciato, appoggiandosi a opere precedenti ben note, soprattutto quelle del Rotha, del Kalbus e le nostre, nonché a una documentazione e a idee personali, non manchi affatto di sicurezza e precisione di giudizio nell'assieme, tenuto conto di alcuni rilievi che faremo piú avanti, intesi a sottolineare il pericolo, troppo frequente nel campo degli studi cinematografici, nel quale facilmente cadono gli autori, ed anche... i traduttori quando scrivono di opere che non hanno avuto l'occasione di vedere personalmente e la cui evocazione essi traggono da testimonianze incomplete, imprecise o erronee.

Se la tesi del Kracauer si presenta, nella sua linea informatrice, abbastanza fondata, essi ci appare tuttavia, nella sua dimostrazione, leggermente arbitraria o quanto meno troppo appoggiata su delle reazioni ideologiche personali interessate a forzare certi fatti, nonché fuorviata per mancanza di una profonda conoscenza pratica della mentalità degli uomini della produzione, per quel che riguarda il periodo artisticamente piú brillante del cinema tedesco. Il Kracauer, per esempio, invaso da una specie di fobia per l'autoritarismo, ne vede dappertutto le immagini o i fantasmi. D'altro canto egli non sembra tener conto — benché qua là ne registri alcune manifestazioni indiscutibili e precise — degli interessi materiali e « sentimentali » o, per essere piú chiari, dei « penchants » erotici individuali dei magnati della produzione. Senza dubbio — noi lo abbiamo messo in rilievo già quindici anni or sono, e il Kracauer ci fa la compiacenza di ricordarlo — taluni film dell'età d'oro sono stati concepiti con dei sottintesi politici e secondo un piano minuziosamente stabilito. Il che ci consente tuttavia di ricordare che l'idea politica aveva forse piú un carattere economico e morale che non di ideologia sociale, e che in ogni caso essa

BENITO ALAZRAKI: *Raicés* (Messico - Fuori concorso)

LUIS BUNUEL: *Robinson Crusoe* (Messico-U.S.A. - Fuori concorso)

RODOLFO NANNI: *Sací* (Brasile - Fuori concorso)

KOJI SHIMA: *Konjiki Jasha* (Giappone - Fuori concorso)

era rivolta all'esterno della Germania piú che all'interno. Sarebbe troppo lungo seguire passo per passo lo svilupparsi della tesi del Kracauer e le sue dimostrazioni inframmezzate da digressioni che hanno un carattere di storiografia tecnico-artistica. Notiamo tuttavia che nei due generi dominanti all'alba della grande fioritura del film tedesco — il filone sessuale e quello « storico a grande spettacolo » — egli vede un disinteresse e un sabotaggio dello spirito rivoluzionario; in *Caligari* — del quale il significato sovversivo e rivoluzionario fu, a nostro avviso, riversato da Pommer e da Wiene in un senso conformista e «confortante» piú per interesse di ordine drammatico e gusto del sensazionale che per interesse ideologico — *una glorificazione dell'autorità e della tirannia senza la quale tutto sarebbe sommerso nel disordine totale* e una critica anche se indiretta allo spirito di libertà; nella serie « parata di tiranni » egli ravvisa invece una illustrazione della alternativa tirannia-caos; in *Der mude Tod* e nei *Niebelungen* di Lang, cosí come nella serie del « Kammerspiel », scopre un'immagine della presenza irresistibile del Destino; in una serie di opere posteriori dei piú diversi realizzatori, l'espressione della profonda istanza a trovare una via d'uscita di fronte all'alternativa dominazione tirannica o caos degli istinti, alcune esaltanti la prima, altre sottolineanti la vittoria delle convenzioni, della armatura sociale, sugli istinti.

Meno precisi e meno caratteristici sono i capitoli relativi a quel che Kracauer definisce « il periodo della stabilità » (1924-1929) e al periodo pre-hitleriano (1930-1933). Nel primo si trova una notazione che illumina abbastanza bene la tendenza arbitraria che piú sopra abbiamo segnalato: *Mayer non aveva piú alcun interesse per le* invenzioni romanzesche, *e voleva che le sue storie sgorgassero dalla realtà. Nel 1925, in mezzo al traffico farraginoso del Palast am Zoo della Ufa, egli concepí l'idea di una* Sinfonia della città; *vide una melodia di quadri, e cominciò a scrivere il trattamento di* Berlin. *La profonda originalità di Mayer non è diminuita dal fatto che, sotto l'influenza di Locarno, questa idea...* Sotto l'influenza di Locarno si vede che Kracauer considera largamente i rapporti. D'altro canto, parlando dei « film della strada », che costituirono il primo movimento di spirito naturalista al quale si mescolarono talvolta, come in *Die Strasse* di Grüne, reminiscenze dell'espressionismo, e che fece da ponte tra il realismo alla Froelich e il realismo psicologico di Pabst, Kracauer scrive: *Glorificando quella che Potamkin chiama* « la strada dei bordelli », *i film della strada esprimono simbolicamente lo scontento per il regime repubblicano stabilizzato.* Ci limitiamo a notare che Rahn e Lamprecht, nelle lunghe conversazioni che ebbero con noi sulle loro opere, le quali avevano dato l'impronta al genere, si tennero sempre

lontani da ogni interpretazione simbolica, e soprattutto da quella accennata dal Kracauer.

Ma lasciamo da parte la tesi e veniamo al panorama propriamente storico. L'abbiamo già qualificato nei suoi caratteri d'insieme. Aggiungiamo che il Kracauer apporta, sia per una definizione dell'atmosfera, sia per una precisazione dei fatti, dei dettagli di estremo interesse, e che è coraggioso in Kracauer l'aver notato perché essi vengano talvolta, benchè indirettamente, incontro alla sua tesi. Vogliam parlare, per esempio, dei rapporti Davidson-Pola Negri-Lubitsch, della produzione di *Die Liebe der Jeanne Ney*, ecc. Qua e là, tuttavia, s'insinuano degli errori, dovuti alla mancanza di conoscenza diretta di talune opere. Il caso piú tipico nasce dalla errata interpretazione di una similitudine che noi avevamo istituito tra alcuni procedimenti tecnico-espressivi in *Napoléon* di Abel Gance e *Waterloo* di Carl Grüne. *Waterloo* — scrive il Kracauer, facendo riferimento al nostro testo — *nel quale* (Grüne) *fece sua l'idea di Abel Gance di proiettare avvenimenti simultanei su tre schermi...*, e i traduttori, in un'annotazione personale, spiegano assai male il procedimento tecnico di Gance, caratterizzandolo come un « campionario del cattivo gusto ». Orbene, Grüne non adoperò mai lo schermo trittico — e noi ci spiegavamo chiaramente nel testo citato — ma la divisione obliqua in tre settori di un'unica immagine, seguendo quel procedimento dei piccoli quadrilateri che Gance aveva portato ad eccessi insopportabili nel prologo di *Napoléon*. Nell'immagine normale Grüne evocava tre momenti d'assieme di truppe marcianti verso il campo di battaglia di Waterloo, dividendo lo schermo in triangoli, i cui vertici confluivano verso il basso.

Quali che siano gli errori di fatto, o l'eccesso di certe illustrazioni e concretizzazioni della tesi, l'opera del Kracauer è assai apprezzabile per l'interesse dei suo elementi storici indediti, e per il suo sforzo, serio se pur non sempre convincente, di collocare la storia del cinema su di un piano d'interesse al tempo stesso cinematografico ed extra-cinematografico.

Carl Vincent

RICHARD GRIFFITH: *The world of Robert Flaherty* - Duell, Sloan and Pearce, New York, Little Brown and Co., Boston, 1953.

La morte di Robert Flaherty a 67 anni è stata per il cinema una perdita altrettanto grande quanto per la poesia quella di Keats a 26, e forse ancora piú grande...; poiché Keats aveva lavorato intensamente

durante la breve stagione della sua vita, là dove Flaherty fu costretto a sciupare in un ozio forzato anni preziosi in attesa che gli si offrissero occasioni di lavoro. Le quali non si presentarono che assai raramente.

In trent'anni egli non condusse a termine che cinque film di lungo metraggio, dei quali uno, *Elephant Boy*, fu tanto manomesso da altri, in considerazione delle « necessità commerciali », da potersi difficilmente attribuire del tutto alla sua paternità. Per cui quei quattro — *Nanook, Moana, Man of Aran, Louisiana Story* — piú due cortometraggi — *Twenty Four Dollar Island* e *The Land* (il primo quasi del tutto sconosciuto e per lungo tempo ignorato nella sua versione integrale) — costituiscono tutto quel che noi possediamo della sua opera. Registi di statura pressoché simile, piú fortunati, son riusciti a realizzare il medesimo numero di film in cinque anni. E due delle quattro opere firmate Flaherty furono finanziate al di fuori dell'industria filmica, da società private, non cinematografiche. Dal che risulta che in trent'anni la grande, la gloriosa industria del film, che pontifica quotidianamente — direi ora per ora — sulla propria grandezza, in realtà non consentí a questo grande artista di realizzare che due film normali nel modo che egli desiderava: *Moana* e *Man of Aran*. Anche i due cortometraggi furono finanziati da elementi estranei all'industria, e quanto a *Tabu*, esso, nonostante la loro collaborazione iniziale, fu piú un film di Murnau che di Flaherty. Sappiamo anche della tragedia di *Withe Shadows in the South Seas* e dell'abortita avventura nel Nuovo Messico. Tutto ciò deve essere conosciuto o, se lo è già, richiamato alla memoria ogni qual volta si parla di Flaherty, poich'egli è, assieme ad Eisenstein e a von Stroheim, uno dei tre martiri dell'arte del cinema: protomartiri dello schermo...

E' questa, a conti fatti, la malinconica riflessione che ci ritroviamo a fare dopo avere letto il libro di Richard Griffith. Sarebbe errato, però, sostenere che si tratti di un libro malinconico: esso è, al contrario, un libro assai gioviale, né poteva essere altrimenti, trattando di un uomo cosí cordiale ed esuberante come Bob Flaherty. Esso è molto felicemente costituito, per la maggior parte, di estratti gustosamente frammentari di diari e lettere dello stesso Flaherty e di commenti di sua moglie e Pat Mullens al suo lavoro. Questi commenti vivi e immediati illuminano meglio di qualsiasi altra cosa il temperamento e il metodo di Flaherty. E per questo bisogna esser grati al Griffith per averceli resi accessibili in una cosí compatta e oculata forma editoriale. *Mio intendimento* — egli dichiara — *era di svelare le avventurose qualità di esploratore rinvenibili nell'opera di Flaherty, e mi è parso che la maniera piú vivida di ottenere un tal risultato fosse quella di fondare il libro delle parole dello stesso Flaherty e su quelle dei suoi familiari, amici e compagni.* E ci ricorda che *è difficile*

ammettere che se non fosse stato avviato alla carriera di geologo, Robert Flaherty non avrebbe mai potuto produrre un film. Egli trascorse otto anni nelle regioni artiche, alla ricerca di minerali, prima di realizzare *Nanook. Egli non trovò la ricchezza nella terra, ma nel popolo del Nord.* Questo « umanesimo » pervade tutti i suoi film, tra i quali non ce n'è alcuno — eccetto il quasi atratto *Twenty Four Dollars Island* — che non abbia come tema fondamentale l'amore dell'uomo per il proprio simile. In mezzo a una marea di celluloide che ha per tema esattamente il contrario, questo è già un gran merito. In una palude di film che hanno trattato col massimo cinismo la guerra, il sesso, la violenza e ogni umana aberrazione — la quotidiana « danza macabra » della vita — gareggiando gli uni contro gli altri in una solta di perpetua carnevalata caligaresca, superandosi a vicenda nell'imbonire clamorosamente la loro sinistra mercanzia, i serafici fim di Robert Flaherty appaiono come la rugiada mattutina, testimonianza della primitiva innocenza della terra. E se opere di questo genere riescono a strappare non piú che un ironico sorriso a coloro nelle cui mani sono i destini del film, è proprio questo fatto che ce le rende piú preziose, stanchi come siamo delle profumate sdolcinature di quei signori, che hanno l'ipocrita caramellosità del cloroformio con cui è sempre stato addormentato quel mostro dalle mille teste, quella plebe, quella massa amorfa, o come altro volete chiamarlo, che è il pubblico; né saranno i vari loro trucchi e diversivi — 3-D, schermo panoramico, « stereophonic suond » e questo o quell'altro « orama » — a salvarli. Essi dovranno ancora imparare a fare dei buoni film, cioè a dire che dovranno offrire la possibilità di lavorare ad artisti come Robert Flaherty, e anche ad artisti di minor levatura, per ottenere che nascano nuovi registi di qualità. E se parole come « arte » o « umanesimo » riferite al cinema sembrano una contraddizione in termini, bizzarre come una quinta ruota sotto a un carro o desuete in mezzo all'attuale pandemonio suscitato dalla « terza dimensione », allora tanto peggio per il cinema.

Siamo dunque grati ancora a Richard Griffith per averci offerto « la storia di Flaherty » nelle parole di Flaherty medesimo, e, inoltre, per il suo stile eloquentemente laconico che abilmente unisce il calore alla didascalicità nel legare assieme gli estratti dai vari diari, appunti e lettere, per le settanta splendide fotografie di Flaherty e dei suoi film (ce n'è una, bellissima e nostalgica, di Murnau e Flaherty assieme sul loro yacht, il *Moana,* che da sola vale tutto il volume) e, infine, per averci fornito una rara visione dell'autentico Flaherty, questo Herman Melville del cinema, che *si sforzò di mostrare nei suoi film*

quel ch'egli aveva così pienamente impersonato in se stesso: il volto che Dio intendeva che gli uomini si mostrassero l'un l'altro.

Ho cominciato citando Keats. Non potrei meglio concludere che ripetendo queste sue parole, alle quali, coscientemente o no, Flaherty dedicò la propria vita:

Bellezza è il vero, Vero è la bellezza;
E' tutto quel che al mondo conosciamo,
Tutto quel che conoscere dobbiamo.

Herman G. Weinberg

EMIL JANNINGS: *Theatre-Film. Das Leben und Ich.* A cura di C. C. Bergius-Berchtesgaden, Verlag Zimmer & Herzog, 1951.

L'autobiografia di Jannings fu scritta nel 1939, e la presente edizione ha visto la luce dodici anni dopo.

In essa ci vien presentato Jannings apprendista al famoso Deutsches Theater di Berlino, nel teatro nel quale Max Reinhardt dirigeva i maggiori attori della scena tedesca; nelle sue prime timide apparizioni sullo schermo (1914-16), nell'anno del suo primo successo (1917) quando assieme a Pola Negri apparve nella *Madame Dubarry* di Lubitsch; e nel decennio successivo, quando, sotto Lubitsch, Buchowetzki, Czinner, Leni, Murnau e Dupont, l'elenco dei suoi film appare come la lista d'onore dell'« età d'oro » del cinema tedesco.

Nel 1926, dopo aver interpretato cinque capolavori uno dietro l'altro — *Wachsfigurenkabinett, Tartuffe, Der Letzte Mann* (forse la sua più grande creazione), *Faust* e *Varieté* — egli fu chiamato in America dalla Paramount, presso la quale fece sei film, di cui due soli — *The last Command* di von Sternberg e *The Patriot* di Lubitsch — possono considerarsi all'altezza dei suoi migliori lavori tedeschi. Nel 1929 tornò in Germania, interpretò ancora un film di alta levatura — *Das Blaue Angel,* suo primo film parlato — ancora sotto la direzione di von Sternberg, e tra il 1934 e il 1942 apparve in una serie di opere di seconda categora dirette da registi nazisti (tra i quali Veit Harlan), culminanti nel famigerato film di propaganda antibritannica *Ohm Krüger.* L'ultimo film di Jannings fu *Altes Kerz Wird Wieder Joung*, del 1942.

Jannings amò la vita e quel che di bello essa può offrire — la buona cucina, le ampie bevute, la famiglia, la salute fisica, la fama; e la sua professione. Non c'è nulla nella sua autobiografia che parli di privazioni, di lotte, di affanni, di delusioni. Tutto andò sempre per il verso giusto, per il robusto, gioviale Emil. Né la serenità della sua

vita apparve compromessa o turbata dall'avvento di Hitler. Alcuni dei suoi colleghi — come Paul Wegener e Conrad Veidt (ma non Werneh Kräuss, suo fedele amico) — non condivisero l'ottimistica opinione di Jannings, che quello fosse il migliore dei mondi possibile, anche sotto Hitler, e lasciarono la Germania. Ma Jannings non fu tormentato la simili scrupoli; la « Lebensbejahend » (lo accettar la vita cosí com'è) è la Lebensbejahend, e lascia che le cose vadano come vogliono: questo fu il suo motto. Egli sembra incarnare il concetto espresso da Nietzsche con la sferzante frase: « umano, troppo pienamente umano ».

Le fotografie di cui il volume è corredato mostrano Jannings in alcune delle sue piú famose interpretazioni cinematografiche e teatrali. Ve n'è anche una in cui si vede il suo feretro trasportato, come quello di Wagner, in un battello ricoperto di fiori lungo il suo amato Wolfgangsee, dov'egli aveva trascorso tante ore felici andando in motoscafo, e un'altra che mostra la sua tomba, con il vecchio Werner Krauss intento a deporvi un fiore.

Jannings aveva molto perorato presso Lubitch per ottenere la parte di Luigi XV in *Madame Dubarry*, e recitando davanti a lui un brano della sceneggiatura riuscí a ottenere quel ruolo che doveva dargli la fama. Dopo il successo di quel film, venne creato apposta per lui il ruolo di Enrico VIII in *Anne Boleyn*.

Jannings prese sempre molto sul serio i suoi personaggi, e li studiò sempre con grande cura. Non sembra invece dare eccessivo credito ai suoi registi, i cui nomi si limita a citare di tanto in tanto. Appare molto fiero del successo ottenuto in America, e fa frequenti riferimenti al successo dei suoi film « a Broadway ». La copertina del libro presenta una immagine del generale russo da lui impersonato nel film americano *The last Command*, e la controcopertina contiene una riproduzione dell'« Academy Award » conferitogli nel 1930 per la sua interpretazione in *The Way of all Flesh* e *The last Command*.

Fra tutti i suoi film Jannings dichiara di preferire *Der Zubrochene Krug*, tratto dalla novella di Kleist e ridotta per lo schermo nel 1937 da Gustav Ucicky. Il che dimostra quanto modesto giudice un attore possa essere del proprio lavoro (1). Due ruoli egli ambí ad interpretare, senza riuscirci: Rasputin e Macbeth.

---

(1) Ci permettiamo di non essere del tutto d'accordo, su questo punto, col nostro illustre collaboratore (che molto probabilmente non ha avuto occasione di vedere il film). *Der Zubrochene Krug* — che apparve in Italia verso il 1940 col titolo *L'orma del diavolo* — senza essere un'opera di eccessivo rilievo aveva tuttavia una sua nobiltà; ma soprattutto era costruita su misura per la taglia di Jannings, il quale vi sfoggiava — in « duo » con Werner Krauss — una formidabile, addirittura paurosa abilità istrionica, campeggiandovi dalla prima all'ultima inquadratura come mai forse a un attore fu consentito; il che rende giustificabile, specie in un uomo come Jannings, la sua preferenza per tale interpretazione *(N.d.R.)*

Vi sono, in questa autobiografia, tre chiare inesattezze. Jannings dice che fu Pommer a suggerire l'idea del lieto fine per *Der Letzte Mann;* afferma che l'idea originale da cui nacque *The last Command* fu sua; dichiara che fu lui a segnalar la Dietrich all'attenzione di von Sternberg e di Pommer. Questi falsi possono ingenerare un certo sospetto nei riguardi di talune altre sue affermazioni. Se un'impressione generale, infatti, si ricava da questo libro, è quella di un uomo che seppe essere un grande attore ma, nello stesso tempo, non del tutto un grande uomo.

Tuttavia egli volle che lo si accettasse cosí com'era; e l'unico tratto di umiltà in tutta l'autobiografia è il « credo » di Jannings per l'artista: *Vivere una vita in cui si sia servita l'Arte e l'Arte soltanto... l'artista non è altro che un servitore dell'Arte. Questo solo conferisce vita all'Arte e fa che questa non muoia mai.*

H. G. W.

ELIE FAURE - *Fonction du Cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* - Avec préface de Charles Chaplin. Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, Paris, 1953.

Ci si accosta con legittima curiosità a questo smilzo volumetto, che tra l'altro promette una prefazione di Chaplin, assai parco, come é noto, nello scrivere. Ma le tre paginette amichevolmente retoriche spirano piú che altro cortesia, contengono generici elogi all'autore e si ricordano solo per un'arguta definizione dell'America, indicata come « le pays des rues numerotées et du modernisme de pacotille ».

Sarebbe allora lecito attendersi di meglio dalla prosa del Faure, noto studioso di storia dell'arte, intellettuale *ancienne école* convertitosi tra i primi al culto del cinema come arte. Ma non crediamo che la raccolta fatta da Plon abbia reso un buon servigio al nostro autore. Si tratta di alcuni saggi estetici — un paio dei quali, brevissimi, sembrano distratti elzeviri — scritti tra il '21 e il '37, estratti da piú ponderosi volumi quali *L'Esprit des formes* e che, come lo stesso editore avverte, vogliono essere soltanto *une témoignage* degli interessi cinematografici del Faure. Un primo giudizio sommario questi scritti lo hanno già ricevuto dal tempo ed è sintomatico che lo stesso autore se ne renda conto. Egli scrive infatti nel saggio datato 1934 dal titolo « *Mistique du cinéma* »: *J'ai dit, à propos du cinéma, autant de bêtises que les autres...* (pag. 72), ma questo non basta per giustificare certe affermazioni su cui ci soffermeremo, enunciate in tempi in cui Pudovkin o Epstein, per

esempio, cadevano sí in certe esasperazioni teoriche, ma arrecavano tuttavia all'arte del film un contributo critico sotto taluni aspetti ancora insuperato.

Il fatto è che, a differenza di questi ultimi, Faure, rimasto sempre ai margini del cinematografo, dimostra nei suoi scritti di essere mosso da interessi estetizzanti, resta un curioso che si compiace di applicare alla nuova arte le proprie teorie: cosí, nonostante alcuni improvvisi entusiasmi, rimane freddo, elegante e formalista. Difetto non raro da riscontrare in parecchi altri intellettuali convertiti.

Si veda per esempio il piú impegnativo tra questi saggi: « *Mistique du cinéma* », cui accennavamo poc'anzi. Secondo Faure il destino del cinema è quello di dare un colpo mortale alla pittura, arte individualista in decadenza e di venire ad assumere un ruolo pari, per importanza collettiva e sociale, a quello dell'architettura medioevale. Ancora: sarebbe a causa della derivazione da certo linguaggio teatrale che i film primitivi perdono col tempo forza poetica. Paragoni questi sottilmente ma discutibilmente architettati per dimostrare la forza immensa del cinema, definito la seconda scoperta *capitale* fatta dall'uomo: la prima, quella del fuoco, affonda nel mito! Questo esempio di smoderato entusiasmo non faccia sorridere: Faure è un tipico, pernicioso caso di teorico che va in estasi; il « rallentato », procedimento tecnico di limitata importanza, lo scuote al punto da evocargli armonie visibili ed invisibili, freme alla rivelazione dei misteri del movimento d'un cavallo o d'un pugile, vede sotto una luce nuova lo sparo, le ondate, il volo degli uccelli; nuove meraviglie si ripromette dall'« accelerato », dal racconto a ritroso. E forse in questo senso l'unica sua colpa è quella di un aulico anacronismo: la sua teorica, dicevamo, è del 1934, e da un pezzo si stava facendo giustizia di Léger e di tante altre scorie di una certa avanguardia. Faure, probabilmente, non se ne accorgeva.

A noi spetta, comunque, piú che soffermarci su certi entusiasmi eroici, far conoscere al lettore volenteroso le idee del nostro autore sul cinema. Queste emergono - tra *calembours* di discutibile efficacia - nel saggio « *De la cinéplastique* » datato 1922. Qui Faure - dopo aver tracciato un profilo critico del teatro, destinato secondo lui a scomparire per aver perso il carattere originario e dominante di spettacolo « sociale » — ne identifica l'erede nel cinema, o meglio in una certa forma di cinema che sia plastico, derivante dall'arte ... *d'exprimer la forme au répos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse...* (pag. 31). Questi stessi caratteri dovrà avere il cinema puro, tendente ad accostarsi alla musica ed alla danza. Solo cosí potrà essere arte. La

ferrea convinzione con cui Faure esprimeva tali concetti può essere bilanciata solo dall'ammonimento piú volte ripetuto: *je ne suis pas un prophète.* Affermazione che siamo ben lungi dal mettere in dubbio e che nel piú tardo tra i saggi (« *Vocation du cinéma* », 1937) ormai al cospetto del sonoro, del colore, e delle piú moderne forme di narrativa cinematografica viene implicitamente ammessa. Lo scritto è infatti dedicato all'importanza della collaborazione nell'opera filmica — non mancano neanche quí ampi riferimenti all'architettura e alla defunta coralità di altre arti — e risulta comunque piú pacato e concreto di ogni altro saggio precedente. Qualche stanco elogio al « rallentato » serve infatti utilmente per rivendicare il carattere *avant tout* visuale dello spettacolo cinematografico. E qualche notazione riveste una curiosa efficacia psicologica: l'aver gustato *Hallelujah!* piú nell'edizione originale, senza capirne una parola, che in quella francese è la constatazione di un fenomeno « purista » ancor oggi abbastanza diffuso.

Abbiamo lasciato volutamente per ultimo il saggio su Charlot che pure è del 1922 — tra i primissimi. Questo perché non vi manca, se non altro, un fanciullesco entusiasmo che ne rende piacevoe la lettura. Il « fenomeno » Charlot commuove Faure profondamente e in un prorompere di paroloni misti a comparazioni pittoriche con Michelangelo, Tintoretto, Rubens, Delacroix e Tiziano (!) vien fuori qua e là un giudizio partecipe: *Il porte en lui... le génie des grands comiques. Il a, comme eux, cette immagination exquise qui lui permet de découvrir, non seulement dans chaque incident, mais dans chaque fonction de la vie quotidienne, une prétexte à souffrir un peu, ou beaucoup, à rire de soi beaucoup, ou un peu, en tous cas toujours, et à en voir, sous la splendeur et le charme des apparences, la vanité* (pag. 53). Trentadue anni dopo — e ci sono stati *The Gold Rush* e *Verdoux* — queste parole sono ancora attuali. E spiace che rimangano « rara avis » se si legge tutto il saggio in cui, tanto per non contraddirsi, Faure lancia Charlot come esponente massimo della famosa « cinéplastique » con un ruolo pari a quello delle ... *divinités éternelles, la sorcière, la sirène, Hercule, ou bien le Minotaure...* E gli sfuggiva evidentemente che la mimica di Charlot diveniva arte non in quanto di rivoluzionario avesse con il trasferire sullo schermo atteggiamenti ormai consacrati dalla pantomima teatrale, ma in virtú di una umanità profonda sofferta attraverso un dramma individuale sempre ripetuto e sempre nuovo. Questo personaggio — costruito da Chaplin fin dall'epoca delle prime comiche — Faure lo scopre in ritardo e bolla come ... *comparse dans une buffonerie quelconque...* le comiche della « Keystone », della « Essanay » e della « Mutual ». Lo incantano aristocraticamente ...*sa canne e son melon, ses souliers, ses guenilles, immuables comme le cothurne et le masque du*

drame grec, sa démarche, ses pieds en dehors... e tanti altri aspetti piú o meno esteriori del personaggio, rintraccia infine la filosofia di Chaplin in quei piedi piatti ognuno dei qual rappresenterebbe, nientemeno, la « conoscenza » e il « desiderio », supremi vertici dello spirito impossibilitati a convergere verso il centro di gravità dell'anima! Il che vuol dire che Charlot sarebbe morto solo che i suoi piedi si fossero raddrizzati. Solo chi ricorda l'indimenticabile sorriso un po' triste e un po' ironico di Chaplin può immaginarlo intento a scrivere nella prefazione *...quant aux jugement portés sur mon oeuvre, rien ne pouvait m'être plus précieux que l'approbation d'Elie Faure.*

F. R.

GUNTER GROLL: *Magie des Films. Kritische Notizen über Film, Zeit und Welt.* **München, Süddeutscher Verlag.**

Sembra un po' strano recensire una raccolta di critiche di film; si ha l'impressione di porre il secondo anello di una catena, alla quale qualcuno potrebbe essere tentato di porne un terzo, e cosí via sino all'infinito. Evidentemente l'ipotesi è solo scherzosa; tuttavia in realtà non è difficile notare un certo ripiegarsi della critica su se stessa, in discussioni sí di metodo o di principio, ma anche di minore importanza, perdendo di vista il vero principio, l'oggetto principale: il film.

Questa raccolta di recensioni di film di Gunter Groll, e l'introduzione che la precede, ci richiamano alla vera figura del critico e ai suoi compiti. Forse l'utilità del raccogliere in volume settantasette critiche di film pubblicate nel « Süddeutschen Zeitung » negli ultimi anni può apparire limitata: la critica giornalistica ha esigenze molto diverse da quelle di un libro. Si tratta di un valore di testimonianza che il libro acquisterà col tempo, quando le opinioni di Groll su questo o quel film serviranno a stendere un panorama critico e storico piú preciso di quello che possiamo far noi contemporanei. Del resto Groll mostra di avere una concezione personale del cinema: non dimentichiamo la sua opera di teorico e il suo libro « Film, die unentdeckte Kunst », apparso nel 1937, di cui « Bianco e Nero » pubblicava una parte nel 1943.

La teoria, l'estetica e la storia del film non si può dire abbiano ricevuto dalla Germania un contributo rilevante, ed in genere i teorici tedeschi — che in definitiva sono solo due: Arnheim e Groll — sono rimasti legati ad una concezione figurativa del film, al predominio della immagine. Groll giunse persino a dire: *Non vi sono ponti tra film e*

letteratura. Né la sua concezione, nonostante il passare degli anni sembra cambiata, se nell'introduzione di questa « Magia del film » riafferma: *Il film, in quanto è arte, è arte figurativa. Il linguaggio delle immagini... lo differenzia dalle altre arti...* Pure, la sua concezione si è modernizzata. Uno dei tre requisiti del cinema è quello di essere documento, cioè capacità di essere specchio del tempo; e proprio per questo il critico cinematografico è anche critico del tempo.

Groll cerca di chiarire, alla luce della propria esperienza, che cosa sia la critica. Un film in un primo momento, egli dice, appare diverso alle varie persone; poi col tempo si diffonde un'opinione comune. Capire questa opinione comune fin dalla prima sera è il compito del critico. Naturalmente questa semplice cosa è resa enormemente complessa. Di fronte agli avversari e ai nemici che il critico incontra, Groll sente il dovere di sfoderare tutti gli argomenti e tutte le citazioni. Riafferma il diritto del critico di giudicare liberamente (la critica non è la statistica degli applausi, diceva Fontane) e di sbagliare liberamente i propri giudizi. Sopratutto il dovere di essere indipendenti, di resistere a quello che chiama il triumvirato Esercenti-Noleggiatori-Produttori. Forse l'inimicizia tra la critica e l'industria non è proprio necessaria, ma sbocca in una cieca psicosi.

Non tutta la colpa è sempre dell'industria in questa lotta. Anche la critica ha la sua parte: da quelli che vengono ad un comodo compromesso per il pane quotidiano, agli irresponsabili e ai giovanetti improvvisati. Non basta un po' di spirito e un po' di gusto per fare il critico, occorre sopratutto amare il cinema. Sia gli intellettuali vecchio stile che i giovanetti « volontari » hanno un fondamentale difetto: essi odiano il cinema, eppure ne scrivono senza esservisi accostati, senza averlo capito. Sí, è certo che il cinema assomiglia piú alla « Zia di Carlo » che a Shakespeare. Ma interessa le élites proprio in quanto viene dal baraccone da fiera; e se è piú raramente arte che non il teatro, nondimeno ha piú influenza sul pubblico, e proprio questo non dovrebbe sfuggire agli intellettuali.

Il critico deve perciò amare; eppure avere un certo distacco. Deve sopratutto chiarire, spiegare e non pontificare, aver dello spirito e non far dello spirito, essere semplice e non semplificare. Come si vede Groll ama i giochi di parole: dice persino che se un critico fa scintille tanto meglio, ma non occorre che sia un accendisigari. E può anche esprimersi per aforismi: infatti Groll ne fa spesso uso.

Comunque la critica, fatta in qualsiasi maniera, non è fine a se stessa. Una recensione non sarà mai una piccola opera d'arte, sarà solo un piccolo documento. Del film, del tempo e dell'uomo che la scrive. Ed è questo il significato del libro di Groll.

Le settantasette critiche che seguono sono, per dir la verità, un

po' meno convincenti delle buone intenzioni esposte nell'introduzione. Ognuna è composta di alcuni capoversi numerati in cifre romane, e ciascuno di essi costituisce una breve divagazione. Scritti con tono lapidario quasi fossero dei motti — talvolta motti di spirito — questi versetti assumono un aspetto per noi inconsueto. Lo scrittore preferisce la battuta, spesso pungente spiritosa e precisa, al ragionamento; egli non mira ad impostare di volta in volta il problema del film e a svolgerlo cogliendone il significato, ma preferisce la rapida pennellata, la impressione. L'aforisma sopratutto, e il gioco di di parole. *Un film di Rank? Un film di rango* oppure, a proposito di *Illusion in Moll: In Dur und Moll und Mull und Müll,* frase la cui traduzione italiana — « in tono maggiore e minore e la robbia e la spazzatura » — non rivela il minimo significato.

Ma a parte tutto ciò, a parte sopratutto la superficialità che gli fa ritenere *Don Camillo* un film importante ed indicativo del costume italiano e *Sotto il cielo di Parigi* il miglior film di Duvivier, nelle critiche piú impegnative riconosciamo una strana concezione dello sviluppo attuale del cinema molto frequente negli studiosi tedeschi. Sono stati i tedeschi a trovare per il cinema italiano del dopoguerra la definizione di « realismo fenomenologico », che per quanto poco chiara è tuttavia sbagliata; e se è giusto fare una profonda distinzione tra lo stile di Rossellini e quello degli altri neorealisti — distinzione che andrebbe fatta per ogni regista — è probabilmente azzardato definirlo come « Wochenschau Stil », cioè da cinegiornale.

Le predilezioni di Groll vanno ad un certo tipo di film: a quello che egli chiama realismo poetico o realtà magica. Vi appartengono film come *Miracolo a Milano, Prima Comunione, Quattro passi tra le nuvole* e *Ladri di biciclette;* ma non molto dissimili sono le correnti che in Francia producono *Orfeo, Les enfants du Paradis, Journal d'un curé de campagne*. In che considerazione dobbiamo tenere queste strane distinzioni e questi accostamenti? Forse dovremmo pensare che Groll sia disposto a riconoscere in tutti i film che gli piacciono quel compromesso tra realismo e lirica che gli è caro. Dobbiamo essere d'accordo con lui, quando scopre nella « trilogia » di De Sica la sintesi tra realismo e romanticismo, tra il cinegiornale d'attualità e la poesia? E, ripeto, sono idee abbastanza diffuse in Germania, dove non si è riusciti a capire la corrispondenza tra il film italiano e la realtà italiana. Ma del resto l'autore non deve sentirsi piú vicino neppure al cinema francese se riesce a cogliere qualche somiglianza tra *Dieu a besoin des hommes* e *Don Camillo*.

E poiché contemporaneamente in Germania si apprezzano film come *Berliner Ballade* e li si trova profondamente indicativi, dobbiamo

concludere che un profondo equivoco ci divide; e che i critici tedeschi non hanno compreso i mutamenti avvenuti nella realtà e nel cinema sia in Italia che in Francia. Allo stesso modo che noi probabilmente non comprendiamo le incertezze in cui si dibatte il cinema tedesco.

Riccardo Redi

RASSEGNA DELLA STAMPA

Il n. 38 (agosto-settembre 1954) di LES CAHIERS DU CINEMA è in parte offerto a Jean Renoir, in occasione dei sessant'anni dell'artista (al quale la medesima rivista aveva già dedicato recentemente un lungo articolo-intervista anche da noi segnalato). Anche stavolta è Renoir stesso che parla, tramite alcuni estratti di una sua conversazione alla radio: « Mes rêves » s'intitolano questi appunti, o « propos » o divagazioni, come sempre gustosamente rivelatori della posizione umana e culturale di Renoir, di quel suo radicato umanesimo che fa di lui una delle personalità piú affascinanti del cinema e della cultura europea degli ultimi trent'anni. Seguono, nel fascicolo, un estratto della sceneggiatura di *La règle du jeu*, e un breve saggio di Philippe Demonsablon « A propos du *Carrosse d'or* », nel quale con acuta intuizione l'Autore analizza gli elementi di natura altamente culturale e rigogliosamente umanistica ond'è materiato quel film (a suo tempo, secondo il nostro parere, troppo mal valutato), e istituisce fra esso e il precedente *La règle du jeu* un rapporto analogico fondato sulla continuità — arricchita però dalle feconde esperienze intercorse tra l'una e l'altra opera — di un interesse per l'uomo, di un amore per la presenza rivelatrice dell'uomo all'interno del personaggio, che si è fatto in Renoir via via piú cosciente e determinante, interiorizzandosi e purificandosi. *Le carrosse* — aggiunge il Demonsablon — s'inscrive *in una evoluzione morale. che ha preceduto l'evoluzione estetica: il rinnovamento della forma resta subordinato al rinnovamento morale e, come sempre in Renoir, le preoccupazioni formali sono assorbite nelle altre in un'adeguazione perfetta, ragione stessa del fallimento di qualsiasi tentativo inteso a individuare lo stile di lui secondo criteri puramente estetici, poiché quello stile è innanzi tutto uno sguardo gettato sull'uomo... Dopo la scoperta dell'universo sotto prospettive puramente umane, dopo il lirismo descrittivo dell'estetica nuova fondata sulla conoscenza, s'instaura l'equilibrio del classicismo nel quale, una volta assimilata la conoscenza, l'uomo resta unico oggetto d'interesse, i rapporti che egli istituisce coi suoi simili unico oggetto di studio: da allora il mondo esterno, presente ma sottinteso, non ha piú da manifestarsi; l'umanesimo è conoscenza dell'uomo nel mondo da parte dell'uomo che è arrivato a scoprire i propri poteri; il classicismo non è l'astrazione dell'uomo fuori dell'universo sensibile, ma l'operazione mediante la quale egli lo assomma in sé tutto intero per non dover piú esprimerlo. Mosso in principio da una specie di passione descrittiva, Renoir a poco a poco ha rinunciato ad amare i personaggi, per metterne in luce gli esseri.*

CINEMA SOVIETICO è una nuova rivista bimestrale, pubblicata a Roma, che nella « Presentazione » del n. 1 (settembre-ottobre 1954) si definisce *rivista d'informazione e di elaborazione culturale*, intesa a *dare un serio contributo alla conoscenza obettiva e diretta del cinema sovietico, nella sua interna dialettica, con la sua rigogliosa fioritura, e con le sue deficienze, fornendo allo studioso e al lettore i testi*

e i saggi piú significativi che gli consentano di pervenire a giudizi piú puntuali e pertinenti.

Questo primo numero è in gran parte occupato da un ponderoso saggio di Miklail Romm — regista di qualche fama oltrecortina — sui rapporti fra « Letteratura e cinema ». Non diremmo che dalla lettura della prolissa prosa del Romm si ricavino nuovi originali apporti alla questione, trattandosi piú che altro di una pretensiosa quanto elementare illustrazione di alcuni concetti di non troppo alta consistenza scientifica, tra i quali ecco i piú significativi: *prima e fondamentale particolarità del cinema è il suo « carattere di massa »... Prima particolarità della sceneggiatura è pertanto il suo carattere popolare.* Altre particolarità che concorrono a fare della sceneggiatura un testo utile alla realizzazione di un buon film sono, secondo l'Autore: la *semplicità*, l'*ampio respiro*, la *concretezza* e *brutalità*, la *espressività del particolare*, la *spettacolarità*, la *coerenza*, l'*espressività figurativa*, eccetera eccetera. A migliore illustrazione del suo ricettario, il Romm presenta alcuni brani di Pusckin, di Tolstoi e di Flaubert, definendoli *convincenti esempi di un modo di vedere e scrivere cinematografico.* (Nella « Presentazione » del fascicolo si diceva fra l'altro che tra gli scopi della nuova rivista è quello di far usufruire gli italiani degli *apporti concreti, criticamente accertati, che un pensiero estetico e critico dinamico, come quello sovietico, può offrire alla nostra elaborazione culturale).*

Il fascicolo contiene inoltre un articolo di V. Zdan sul « Documentario scientifico » visto alla luce delle opere di Gorki, Lenin, Stalin e delle annate della « Pravda »; nonchè alcune « Note sul cinema sovietico » dovute ad Alessandro Blasetti, in cui il nostro regista non si lascia sfuggire l'occasione di esporre ancora una volta la sua nota teoria sul regista unico autore non del film, ma degli errori di questo; del quale *è parte incancellabile, coautore fondamentale* il testo dal quale egli parte.

« Notas e comentàrios sobre a Cinemateca Nacional » si intitola un articolo apparso sul n. 16 (15 agosto) di VISOR, rivista portoghese diretta da Fernando Duarte. In esso vengono esposti interessanti dati sulla organizzazione e la consistenza della Cineteca Nazionale portoghese, istituita qualche anno fa — esattamente nell'aprile 1949 — alle dipendenze del Ministero delle Informazioni. Essa è teoricamente suddivisa in cinque sezioni: filmoteca, biblioteca, fototeca, archivio e museo; di queste, però, le prime tre per il momento esistono solo sulla carta, troppo scarso essendo il materiale di cui dispongono perché possano essere prese in seria considerazione. *Tuttavia* — continua l'articolo — *l'archivio possiede già una notevole raccolta di documenti relativi al cinema portoghese, sceneggiature, musiche stampate, dischi, critiche, programmi, notizie diverse, materiale pubblicitario*, ecc.

Piuttosto ricca è già, invece, la biblioteca, forte di duemila volumi, *molto completa, assai ben rappresentata tanto nell'aspetto nazionale — nel quale non c'è alcuna lacuna, che in quello straniero, la cui rappresentanza è davvero considerevole: rarità bibliografiche, libri e pubblicazioni periodiche passate vengono raccolte nella biblioteca con fervore quasi religioso.* Alquanto scarsa è ancora la consistenza della cineteca, in cui non molti sono i titoli di opere classiche o comunque consegnate alla storia del cinema; tra i pochi, alcuni primitivi francesi, inglesi, italiani, *La saga di Gösta Berling* di Stiller, comiche di Chaplin. Sono però conservate oltre venti pellicole portoghesi datate tra il 1918 e il 1934, tra le quali numerose di Leitao de Barros, Rino Lupo, Antonio Pinheiro, tali da costituire un panorama sufficientemente indicativo di quel ch'è stato il cinema muto e il primo sonoro in Portogallo. E questo ci sembra il dato piú interessante e positivo offerto dalla documentazione in questione, da cui risulta ribadita la opportunità che le cineteche nazionali, specie dei paesi piú

modesti e privi di troppo frequenti scambi cinematografici con l'estero, si dedichino essenzialmente alla raccolta, alla conservazione e alla cura del materiale cinematografico riguardante la propria nazione, che andrebbe, altrimenti, fatalmente disperso, con poche probabilità di ulteriore recupero.

Su LE FILM TCHECOSLOVAQUE (n. 5 del 1954) ci viene ammannita, da un anonimo articolista, la nuova formula del film poliziesco cosí come deve essere concepito dalle cinematografie progressive. Dopo aver brevemente riassunto l'intrigo di un tipico film del genere « made in U.S.A. » — per la cronaca, *Strangers on the train* di Hitchcock — e averlo definito *un esempio eloquente del carattere eccessivo e malsano a cui s'informa la maggior parte dei film polizieschi in « certi paesi »*, l'Autore passa a illustrare il carattere che al genere è stato impresso dai cineasti cecoslovacchi in un paio di film, i quali *non hanno nulla in comune con il gusto del sensazionale offertoci da film come* Strangers in the train. E spiega che in essi non è l'intrigo che conta, ma il sostrato ideologico: il personaggio negativo, lungi dall'essere un qualunque criminale alla maniera occidentale, è in realtà una spia, un sabotatore, un nemico del popolo, il quale maschera questa sua perfida natura dietro un'apparente attività politica che gli cattiva la fiducia di quei servizi di controspionaggio a cui è appunto affidato il compito di svelare le trame ordite dai nemici del paese. Il malvagio riesce a godere per un bel pezzo l'impunità, ma alla fine... Un simile canovaccio appare all'articolista estremamente nuovo e rivoluzionario, *lontano dai luoghi comuni;* il personaggio della spia, egli assicura, è cosí difficile a cagione della sua ambiguità, che *ha costituito per gli sceneggiatori un autentico rompicapo.*

Nel n. 86, anno VII (agosto 1954) di ESPECTACULO, che si pubblica mensilmente a Madrid, Guillermo Jiménez Smerdou traccia un panorama dell'attività svolta nel dopoguerra dai « Directores etranjeros en el cine español ». Panorama in realtà non eccessivamente nutrito di nomi autorevoli e di film di rilievo, anzi, ad essere onesti, irrimediabilmente squallido, come l'articolista medesimo non manca di rilevare; ma che comunque, a scorrerlo con attenzione, risulta di qualche utilità ai fini di una documentazione sulla situazione attuale del cinema spagnolo e, sui contatti che il relativo isolamento politico in cui il paese vive consente ad esso d'istituire con le altre cinematografie. Attraverso un elencazione ben poco indicativa, in cui troviamo, tra i nomi piú illustri che abbiano lavorato in Spagna, quelli dell'italiano G. M. Scotese (*Carmen proibita*), del russo W. Tourjansky (*Si te hubesies casado conmigo)*, dell'argentino Hugo del Carril (*El negro qui tenía el alme blanca*), dell'americano E.G. Ulmer (*Muchachas de Bagdad*), dei francesi Raymond Bernard, Richard Pottier, Maurice Cloche e Henri Decoin, ci imbattiamo in qualche notizia inedita, o curiosa. Pochi, infatti, crediamo sapessero che Julien Duvivier diresse in Spagna, nel 1949, un film dal titolo *Jack, el negro: uno* — assicura l'articolista *de los fracasos màs ruinosos* della sua carriera; né stentiamo a credergli. Altra notizia curiosa, non sappiamo quanto attendibile, un progetto di coproduzione italo-spagnola, risalente a sette o otto anni fa, in base al quale Vittorio De Sica avrebbe dovuto dirigere a Barcellona un film intitolato *El niño de la bola* e Mario Camerini una nuova edizione di *El sombrero de tre picos*, al quale già si era ispirato nel 1933 per il suo *Cappello a tre punte*.

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obbiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.

E. C. I.

TEATRO PALAZZO SISTINA

Grandi spettacoli WALTER CHIARI

I SALTIMBANCHI

di

Walter Chiari

con **SILVA** e **TERZOLI**

Coreografie

GISA GEERT

Musica

FUCILLI

presenta

In ordine alfabetico

Eliana Antonini
Laura Betti
Helga Falkenberg
Ulla Lindhard
Lilo Nack
Iga Ritzerfeld
Julie Robinson
Antonella Steni
Valeria Valeri

In ordine alfabetico

Ferruccio Amendola
Wilbert Bradley
Walter Chiari
Graziano Giusti
Jerome Johnson
Umberto Raho
Franco Scandurra
Aroldo Tieri
Enzo Turco

SESTETTO IN BLU

Messa in scena da	Collaboratore	Scene	Costumi
ZEFFIRELLI	GELICH	MAJORANA	TOSI

Autobus FIAT 682 RN FIAT 642 RN

Progresso costruttivo ed economicità di esercizio